This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

UC-NRLF
$B 23 959

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

at

art
vary

SULL' EDUCAZIONE

DEL

PITTORE STORICO

ODIERNO ITALIANO

PENSIERI

DI PIETRO SELVATICO

PADOVA

COI TIPI DEL SEMINARIO

1842

L'artiste et surtout le peintre est réellement un prêtre chargé de faire descendre dans les masses des graves enseignemens, et de les leurs rendre accessibles par les prestiges et la magie des couleurs.

L'Artiste. Vol. 12. pag. 25.

N203
S43

AI

GIOVANI PITTORI ITALIANI

A voi, diletti giovani, che non vi lasciate avvilire da quel doloroso incontro di circostanze che tien rabbassata tanto la odierna nostra pittura storica; a voi, fortunati, che l'ingegno volgete all'arte bellissima, da cui mi vennero diletti e conforti negli anni miei primi, consacro questi poveri pensieri col desiderio ardente non vi tornino inutili affatto. Vi confesso per altro che non poco rammarico provo a ripubblicar quanto fin ora di questi pensieri stampai, ed a stampare il molto che è inedito; perchè fra le speranze ilari della giovinezza, questa più delle altre serbavo fonda nell'animo, che in Italia, ove il passato è gigante, ove la pittura parlò sante e forti e cittadine parole, non vi sarebbe stato bisogno mai che una debole voce ricordasse alla patria dell'Angelico e di Rafaello, quale le correva debito verso un'arte da cui guadagnò tanti giorni di gloria e d'invidie generose. Ma

M351121

molti anni scorsero dacchè i voti in questo libro esposti io formava nell'animo, nè per questo vidi mai (fuorchè per opera di pochi, cui la fanghiglia de' pittori compiange o deride) l'arte porre un passo su strada migliore, nè colle altre umane discipline avviarsi a radicale riforma. Amara verità, consolata solo dalla speranza che mi offerite voi, giovani diletti, nei quali scorgo ogni giorno più cresciuto il coraggio e la potenza a farsi barriera all'errore, ed a mostrare coll'esempio, che se le ossa de' nostri sommi pittori stanno pel popolo d'Italia mute nei venerati loro sepolcri, lo spirito d'essi per altro respira ancora in pochi sì, ma forti cuori italiani.

Nè io intendo, o giovani, di presentarvi un intero e compiuto trattato dell'arte vostra: nol saprei fare. Solo volli servire di eccitamento a penne vigorose, perchè si adoperassero a ricondurre questa tanta farragine di discrepanti teorie, questa mole di lezioni tutte congiurate per inculcarvi la imitazione de' grandi modelli, verso una maggiore e più vera semplicità di principii, di quei principii che certo dovevano essere norma e scala ai miracoli dell'arte antica. E che le regole d'allora fossero e più facili alla intelligenza che non le presenti, e più agevoli a praticarsi, ed abborrenti dalla imitazione di nessuno, due riflessioni me lo persuasero sempre. La prima è, che non potevano nè Giotto, nè Masaccio, nè Rafaello imitare ingegni più grandi dei loro, perchè ingegni più grandi non li aveano preceduti. Fu detto e ridetto che essi imitassero l'arte greca, ma questa è asserzione degli storici

che gli occhi ed il buon senso rinnegano. Tutt'al più quell'arte osservavano; ma non imitavano veramente che la natura. La seconda, che senza una grande semplicità nei modi d'istruzione, nè tanto presto, nè tanto facilmente giovanetti di vent'anni avrebbero potuto dirsi artisti valenti; nè Andrea del Sarto a ventisei compiere quei divini freschi del chiostro dell'Annunziata a Firenze; nè Rafaello a trentasette essere il primo pittore del mondo ed avere coperte col suo pennello vaste tele e pareti. Poi si aggiunga che senza mezzi agevoli a seguitarsi, quegli artisti non avrebbero potuto vestire un carattere uniforme di maniere se non perdendo molto d'originalità; nè tanti in cui il pensiero era povero e l'intelletto rozzo, sarebbero riusciti nella parte tecnica artisti pregevolissimi.

Mio studio fu quello di tentar d'indovinare o nei libri o nei quadri o nella storia di quegli uomini preziosi i metodi con cui si educavano all'arte. Di esservi riuscito intieramente non spero; ma spero per altro di aver gettata una qualche luce per chi, sapendo più di me, vorrà proseguire in così fatte ricerche. E questa sarà opera vostra, miei giovani; giacchè voi quasi tutti sentite adesso che nella forma de' pubblici insegnamenti non è chiuso sicuramente il secreto dell'arte antica, voi quasi tutti adoperate a purgarvi e dai miasmi che vi inocularono nella età prima, e dalla pedanteria delle più che raccomandate, violentate imitazioni de' grandi. Voi quasi tutti, in onta di tanti impedimenti infrapposti al vostro progredire, portate scolpite nel petto le parole del divino Leonardo: « che

molti anni scorsero dacchè i voti in questo libro esposti io formava nell'animo, nè per questo vidi mai (fuorchè per opera di pochi, cui la fanghiglia de' pittori compiange o deride) l'arte porre un passo su strada migliore, nè colle altre umane discipline avviarsi a radicale riforma. Amara verità, consolata solo dalla speranza che mi offerite voi, giovani diletti, nei quali scorgo ogni giorno più cresciuto il coraggio e la potenza a farsi barriera all' errore, ed a mostrare coll'esempio, che se le ossa de' nostri sommi pittori stanno pel popolo d'Italia mute nei venerati loro sepolcri, lo spirito d'essi per altro respira ancora in pochi sì, ma forti cuori italiani.

Nè io intendo, o giovani, di presentarvi un intero e compiuto trattato dell'arte vostra: nol saprei fare. Solo volli servire di eccitamento a penne vigorose, perchè si adoperassero a ricondurre questa tanta farragine di discrepanti teorie, questa mole di lezioni tutte congiurate per inculcarvi la imitazione de' grandi modelli, verso una maggiore e più vera semplicità di principii, di quei principii che certo dovevano essere norma e scala ai miracoli dell'arte antica. E che le regole d'allora fossero e più facili alla intelligenza che non le presenti, e più agevoli a praticarsi, ed abborrenti dalla imitazione di nessuno, due riflessioni me lo persuasero sempre. La prima è, che non potevano nè Giotto, nè Masaccio, nè Rafaello imitare ingegni più grandi dei loro, perchè ingegni più grandi non li aveano preceduti. Fu detto e ridetto che essi imitassero l'arte greca, ma questa è asserzione degli storici

che gli occhi ed il buon senso rinnegano. Tutt'al più quell'arte osservavano; ma non imitavano veramente che la natura. La seconda, che senza una grande semplicità nei modi d'istruzione, nè tanto presto, nè tanto facilmente giovanetti di vent'anni avrebbero potuto dirsi artisti valenti; nè Andrea del Sarto a ventisei compiere quei divini freschi del chiostro dell'Annunziata a Firenze; nè Rafaello a trentasette essere il primo pittore del mondo ed avere coperte col suo pennello vaste tele e pareti. Poi si aggiunga che senza mezzi agevoli a seguitarsi, quegli artisti non avrebbero potuto vestire un carattere uniforme di maniere se non perdendo molto d'originalità; nè tanti in cui il pensiero era povero e l'intelletto rozzo, sarebbero riusciti nella parte tecnica artisti pregevolissimi.

Mio studio fu quello di tentar d'indovinare o nei libri o nei quadri o nella storia di quegli uomini preziosi i metodi con cui si educavano all'arte. Di esservi riuscito intieramente non spero; ma spero per altro di aver gettata una qualche luce per chi, sapendo più di me, vorrà proseguire in così fatte ricerche. E questa sarà opera vostra, miei giovani; giacchè voi quasi tutti sentite adesso che nella forma de' pubblici insegnamenti non è chiuso sicuramente il secreto dell'arte antica, voi quasi tutti adoperate a purgarvi e dai miasmi che vi inocularono nella età prima, e dalla pedanteria delle più che raccomandate, violentate imitazioni de' grandi. Voi quasi tutti, in onta di tanti impedimenti infrapposti al vostro progredire, portate scolpite nel petto le parole del divino Leonardo: « che

molti anni scorsero dacchè i voti in questo libro esposti io formava nell'animo, nè per questo vidi mai (fuorchè per opera di pochi, cui la fanghiglia de' pittori compiange o deride) l'arte porre un passo su strada migliore, nè colle altre umane discipline avviarsi a radicale riforma. Amara verità, consolata solo dalla speranza che mi offerite voi, giovani diletti, nei quali scorgo ogni giorno più cresciuto il coraggio e la potenza a farsi barriera all'errore, ed a mostrare coll'esempio, che se le ossa de' nostri sommi pittori stanno pel popolo d'Italia mute nei venerati loro sepolcri, lo spirito d'essi per altro respira ancora in pochi sì, ma forti cuori italiani.

Nè io intendo, o giovani, di presentarvi un intero e compiuto trattato dell'arte vostra: nol saprei fare. Solo volli servire di eccitamento a penne vigorose, perchè si adoperassero a ricondurre questa tanta farragine di discrepanti teorie, questa mole di lezioni tutte congiurate per inculcarvi la imitazione de' grandi modelli, verso una maggiore e più vera semplicità di principii, di quei principii che certo dovevano essere norma e scala ai miracoli dell'arte antica. E che le regole d'allora fossero e più facili alla intelligenza che non le presenti, e più agevoli a praticarsi, ed abborrenti dalla imitazione di nessuno, due riflessioni me lo persuasero sempre. La prima è, che non potevano nè Giotto, nè Masaccio, nè Rafaello imitare ingegni più grandi dei loro, perchè ingegni più grandi non li aveano preceduti. Fu detto e ridetto che essi imitassero l'arte greca, ma questa è asserzione degli storici

che gli occhi ed il buon senso rinnegano. Tutt'al più quell'arte osservavano; ma non imitavano veramente che la natura. La seconda, che senza una grande semplicità nei modi d'istruzione, nè tanto presto, nè tanto facilmente giovanetti di vent'anni avrebbero potuto dirsi artisti valenti; nè Andrea del Sarto a ventisei compiere quei divini freschi del chiostro dell'Annunziata a Firenze; nè Rafaello a trentasette essere il primo pittore del mondo ed avere coperte col suo pennello vaste tele e pareti. Poi si aggiunga che senza mezzi agevoli a seguitarsi, quegli artisti non avrebbero potuto vestire un carattere uniforme di maniere se non perdendo molto d'originalità; nè tanti in cui il pensiero era povero e l'intelletto rozzo, sarebbero riusciti nella parte tecnica artisti pregevolissimi.

Mio studio fu quello di tentar d'indovinare o nei libri o nei quadri o nella storia di quegli uomini preziosi i metodi con cui si educavano all'arte. Di esservi riuscito intieramente non spero; ma spero per altro di aver gettata una qualche luce per chi, sapendo più di me, vorrà proseguire in così fatte ricerche. E questa sarà opera vostra, miei giovani; giacchè voi quasi tutti sentite adesso che nella forma de' pubblici insegnamenti non è chiuso sicuramente il secreto dell'arte antica, voi quasi tutti adoperate a purgarvi e dai miasmi che vi inocularono nella età prima, e dalla pedanteria delle più che raccomandate, violentate imitazioni de' grandi. Voi quasi tutti, in onta di tanti impedimenti infrapposti al vostro progredire, portate scolpite nel petto le parole del divino Leonardo: « che

molti anni scorsero dacchè i voti in questo libro esposti io formava nell'animo, nè per questo vidi mai (fuorchè per opera di pochi, cui la fanghiglia de' pittori compiange o deride) l'arte porre un passo su strada migliore, nè colle altre umane discipline avviarsi a radicale riforma. Amara verità, consolata solo dalla speranza che mi offerite voi, giovani diletti, nei quali scorgo ogni giorno più cresciuto il coraggio e la potenza a farsi barriera all' errore, ed a mostrare coll'esempio, che se le ossa de' nostri sommi pittori stanno pel popolo d'Italia mute nei venerati loro sepolcri, lo spirito d'essi per altro respira ancora in pochi sì, ma forti cuori italiani.

Nè io intendo, o giovani, di presentarvi un intero e compiuto trattato dell'arte vostra: nol saprei fare. Solo volli servire di eccitamento a penne vigorose, perchè si adoperassero a ricondurre questa tanta farragine di discrepanti teorie, questa mole di lezioni tutte congiurate per inculcarvi la imitazione de' grandi modelli, verso una maggiore e più vera semplicità di principii, di quei principii che certo dovevano essere norma e scala ai miracoli dell'arte antica. E che le regole d'allora fossero e più facili alla intelligenza che non le presenti, e più agevoli a praticarsi, ed abborrenti dalla imitazione di nessuno, due riflessioni me lo persuasero sempre. La prima è, che non potevano nè Giotto, nè Masaccio, nè Rafaello imitare ingegni più grandi dei loro, perchè ingegni più grandi non li aveano preceduti. Fu detto e ridetto che essi imitassero l'arte greca, ma questa è asserzione degli storici

che gli occhi ed il buon senso rinnegano. Tutt'al più quell'arte osservavano; ma non imitavano veramente che la natura. La seconda, che senza una grande semplicità nei modi d'istruzione, nè tanto presto, nè tanto facilmente giovanetti di vent'anni avrebbero potuto dirsi artisti valenti; nè Andrea del Sarto a ventisei compiere quei divini freschi del chiostro dell'Annunziata a Firenze; nè Raffaello a trentasette essere il primo pittore del mondo ed avere coperte col suo pennello vaste tele e pareti. Poi si aggiunga che senza mezzi agevoli a seguitarsi, quegli artisti non avrebbero potuto vestire un carattere uniforme di maniere se non perdendo molto d'originalità; nè tanti in cui il pensiero era povero e l'intelletto rozzo, sarebbero riusciti nella parte tecnica artisti pregevolissimi.

Mio studio fu quello di tentar d'indovinare o nei libri o nei quadri o nella storia di quegli uomini preziosi i metodi con cui si educavano all'arte. Di esservi riuscito intieramente non spero; ma spero per altro di aver gettata una qualche luce per chi, sapendo più di me, vorrà proseguire in così fatte ricerche. E questa sarà opera vostra, miei giovani; giacchè voi quasi tutti sentite adesso che nella forma de' pubblici insegnamenti non è chiuso sicuramente il secreto dell'arte antica, voi quasi tutti adoperate a purgarvi e dai miasmi che vi inocularono nella età prima, e dalla pedanteria delle più che raccomandate, violentate imitazioni de' grandi. Voi quasi tutti, in onta di tanti impedimenti infrapposti al vostro progredire, portate scolpite nel petto le parole del divino Leonardo: « che

» essendo le cose naturali in tanto larga abbondanza, piut-
» tosto si deve ricorrere ad essa natura, che ai maestri che
» da quella hanno imparato ». Se alcuna cosa vi manca, è la conoscenza di quei mezzi che possono più raccostarvi a fine così giusto. Me fortunato, se avessi potuto porvi soltanto sul sentiero più breve a raggiungerli.

PARTE PRIMA

DEI MALI E DEI BISOGNI

DELLA PRESENTE

PITTURA STORICA ITALIANA

I.

VERO SCOPO DELL' ARTE DAGLI ANTICHI E NEL MEDIO EVO SENTITO PROFONDAMENTE, DAGL' ITALIANI PRESENTI QUASI NON CURATO.

Odo tutto giorno parlare di educazione; veggo gl' ingegni più alti d' Italia piegare tutto giorno la mente, e molti direbbero rabbassarla, sino a comporre per la prima infanzia libri che spirano carità ed amore; veggo per tutto istituirsi e scuole comunali, e sale di asilo pei bamboletti; in somma veggo diffondersi rapidamente per tutto questa utile verità: doversi per tempo accarezzare la tenera pianticella, perchè alzandosi non metta il tronco bistorto o piagato; nel fanciullo tornar vantaggioso considerare quale sarà fatto uomo; e quindi venire di sommo bene il crescerlo insino dalle fasce alla religione ed allo studio delle utili verità. Nè quelle benefattrici penne si arrestano a giovare i fanciulletti che un dì saranno operosa parte della umana famiglia; ma s' indirizzano al letterato, e gli raccomandano di farsi popolare, cioè di portare giovamento quanto può maggiore alla parte più degna e spesso meno curata delle nazioni, il popolo. Dicono al poeta non più di cantare mitologiche inezie o lascivi amori, ma gli affetti magnanimi, la religione, la patria. Dicono alla ragione di parlare alla fantasia; alla fantasia di allietare quanto può avere di troppo serio la ragione talvolta. Così operando tentano di avviarci a segno nobilissimo, quello cioè di foggiare la letteratura conforme ai bisogni degli

uomini presenti, e banditrice di santi ed immutabili veri anche a quelli che verranno.

Ma in mezzo a tanto progresso di lumi e di studii, fra questo tanto meditare sulle forze che meglio valgono a rinvigorire il fiacco pensiero della gioventù, nessuno parla, o ne parla strisciando, sull'indole d'insegnamento, che ai nostri giorni sarebbe necessario apprendere a colui, il quale mira a trattare una delle più significative ed efficaci fra le arti, la pittura storica; quasi questo gran ramo del bello non fosse anch'esso unito all'albero del sapere, quasi non fosse un raggio di quella vasta ruota che spinge l'uomo a destini gagliardi, quasi non dovesse anch'esso, come la letteratura, valere a sbruttarci dalla colpa, a farci in fine migliori.

Così neghittoso silenzio sulla educazione de'giovanetti avviati alla pittura, io credo non sia già originato dalla opinione che nell'ammaestramento dell'artista non abbiavi gran mestieri di qualche mutamento; ma perchè (mi è doloroso il dirlo) e nei tempi di poco ai nostri anteriori, ed anche adesso ch'io scrivo, le arti, e più fra queste la pittura storica, furono e sono considerate come un leggiadro balocco, come un passatempo per gli sfaccendati, tutto al più come un modo acconcio ad abbellire gradevolmente le stanze dei doviziosi, non come un mezzo che insieme alla eloquenza ed alla poesia dovrebbe persuadere all'uomo esservi nella vita ben altro bene che i sensi contenti.

Così non la pensavano quei Greci e quei Romani, dei quali con tanto servili modi tentiamo ancora seguitare le orme. Essi volevano che la statuaria e la pittura non fossero no vacua decorazione degli edificii, ma germinate da generose idee servissero invece a manifestare alla nazione i suoi fatti magnanimi, perchè il popolo avesse ad ogni passo incitamenti al bene operare. Quando gli Ateniesi commettevano a Polignoto di effigiare nel Pecile le

geste di Milziade, non volevano già allettare senza frutto l'occhio dei riguardanti, ma parlare vigorosamente alle anime loro, mostrando come nel bene che il cittadino dispensa alla patria, sia gloria e grandezza vera.

Roma nei sanguinosi giorni di sua potenza visse certo una vita guerriera, una vita che pareva contraddire al sentimento artistico; parea non poter comprendere la efficacia morale di una statua, di un dipinto, di un edifizio; pure sia che si scorra la storia di quel popolo re, sia che si guardi alle superbe reliquie de'suoi monumenti, si ravvisa sempre l'arte avvivare la grande nazione colle energiche inspirazioni sue, colle sue pompose ricompense. Solenni decreti del Senato ordinano tombe magnifiche ai coraggiosi che morirono in guerra; un nobile amore a virtù fiere sì, ma cittadine, brama veder disposti sulla via Appia i sepolcri degli uomini insigni.

Percorrete qualunque epoca dei due popoli più civili dell'antichità, vi scorgerete un entusiasmo quasi religioso per l'arte; vedrete l'artista dare ai costumi pubblici non so che di grandioso di cui lo splendore riflette ancora sopra di noi, tuttochè ce ne abbia separati quella lunga notte del medio evo e la viva luce del Cristianesimo. I Greci antichi ebbero un'esistenza così strettamente legata all'arte, che non si può scrivere la storia delle loro repubbliche senza addentrarsi anche in quella dei loro monumenti. La pompa ed il lusso delle numerose feste del Politeismo, lo sfoggio di popolari spettacoli, la solennità dei giochi, quella folla di glorie da rendere immortali in quelle tante e tanto independenti città; tutto convergeva verso l'arte. L'arte era come a dire l'anima della società, la vita dello stato, causa ed effetto al grande operare; e l'artista diventava quasi l'interprete e lo storico delle gioie, dei dolori e della fede del popolo. Perchè gli antichi consideravano le arti, e sopra tutte pittura e scultura, non so-

lamente come sprone ad imprese civili o guerriere, ma siccome mezzo più prontamente attuoso a meglio far sentire negli animi la religione. E tuttochè in essa cercassero (misero scopo) lo allettamento de' sensi, pure erano dalla esperienza fatti sicuri di questo vero, che quel culto il quale non fa velo a se colle esteriori forme adombrate dal simbolo, colla plastica o grafica rappresentazione della potenza celeste, e quello parla alle immaginazioni una fiacca parola, e non le lancia commosse sino al trono dell'archetipa idea. Prova è non dubbia il Protestantesimo, che in mezzo alle pratiche più severe ed astinenti, pure manca non di rado di quella esteriore poesia che tocca così vivamente nelle auguste funzioni della Chiesa cattolica.

Anche nelle disprezzate età mezzane, anche nel poco curato quattrocento, che i tutori dell' antichità classica pure si ostinano a chiamare l'infanzia delle arti, la pittura storica non era tenuta come adesso per un mero diletto della immaginazione e degli occhi; ma stimavasi molla potente a ringagliardire quel sentimento di fede religiosa che sta vivo sempre nel cuore del popolo, e tocco da saggia mano, si avviva in fiamma efficace. In quei secoli, scabri sì, ma ricchi di quella energica forza che scaturisce da passioni allentate di ogni freno, non era venuta ancora ad ammorbare la società la indifferenza alle cose divine, peste più rea dello stesso Ateismo. Il Cristianesimo poteva allora, e da pochi, odiarsi, ma non disprezzarsi. Potevano sorgere nel suo grembo medesimo eresie, ire, bestemmie, ma non un ghigno, non la parola beffarda, nè sprezzante, nè disperata. Ogni preghiera, ogni atto, fosse o di profonda fede o d'incredulità, scuoteva gagliardamente e l'individuo e le masse, disseminava per tutto un commovimento nè ipocrita, nè sterile di speranze. E da questo veniva, che un'immagine sacra a cui l'artista, alto comprendendo l'augusto soggetto, avesse saputo dare la

espressione della pietà e dell'amore, addoppiasse il braccio e l'animo ai popoli perchè le più difficili imprese compiessero. Non fu certo ultimo sprone ai Ghibellini di Firenze e di Siena, perchè vincessero a Monte Aperti quella giornata feroce, *che fece l'Arbia colorata in rosso*, il crocifisso colossale che aveano posto dinanzi alle animose loro insegne. Certo non fu ultimo premio a Farinata pei servigi che egli aveva alla patria prestati, il Cristo in croce che gli mandava in dono Margaritone. Allora visse vita vigorosa l'arte cristiana, la purissima fra tutte che per oltre due secoli allietò di tanto cara bellezza le scuole pittoriche della Toscana, di Venezia e dell'Umbria, ed insegnò agli artisti come velare di sublime malinconia i volti della Vergine e dei Santi. Energica e consolatrice forza fu l'arte cristiana del medio evo, perchè piegando il ginocchio dinanzi alle immagini sante trovavano durevole conforto gli afflitti ed i deboli; e chi insanguinava coi delitti la terra tremava di rimorso sempre, di pentimento spesso. Oh! la pittura non *pargoleggiava* no allora, come dicono tanti dal pregiudizio accecati, ma era parola virile che valeva a diffondere nel popolo le basi della civiltà vera proclamate e protette dal Cristianesimo, la libertà cioè dell'individuo, la emancipazione della donna, l'eguaglianza dei diritti, la pace del cuore. Quell'arte allora s'inviscerava coi desiderii, colle speranze, cogli interessi del popolo. Con che mai s'inviscera ella adesso che non sia a ricordarlo tristezza!

Ed è doloroso, troppo doloroso a cuore italiano camminare le navi auguste di tante nostre basiliche dei secoli mezzani, e scorgere spesso quei monumenti della grandezza e dell'affetto antico d'Italia appena degnati d'uno sguardo nostro, negletti tanto che molti non somigliano che a rovine; intanto che la declamatoria voce de'*Ciceroni*, fatta concorde al travolto vedere di alcuni libri d'arte,

vi trascina ad ammirare il pagano e gelato disegno del Vasari, i delirii di Luca Giordano.

La energica potenza della pittura a meglio diffondere le verità della Chiesa durò in Italia sino ai primi trenta anni del secolo sestodecimo; poi s'infiacchì tanto che più non ebbe vigore a reggersi, e cadde. Cadde quando troppo si amarono e si copiarono i marmi decorativi di Grecia e di Roma; quando si volle rappresentare la natura senza mirare nè a scelta di forme, nè a scelta di tipi; quando i costumi fatti ribellanti a virtù s'infardarono del sensualismo delle antiche religioni anche sotto apparenze cristiane; quando le mistiche dipinture del trecento, anzichè venerato esemplare, diventarono segno allo scherno di quelli che più si dicevano sapienti. Mancata all'arte l'altezza dello scopo, come potevano più gli artisti saper far uscire dai loro quadri quel sentimento di casta pietà, che esalava quasi profumo di paradiso dai pennelli di Giotto, dell'Orgagna, dell'Angelico, del Perugino e da quell'anima celeste che l'eccelsa idea raggiunse colla perfezione della forma, e la forma plasmò perfetta coll'immenso lampo delle potenti idee, l'Urbinate immortale? Non si cessò, nè anche in quell'era corrotta, di coprire le chiese con vasti dipinti ove fossero figurate le grandi azioni di Gesù e dei Martiri; ma il cristiano non trovava più effusa in quelle macchinose composizioni la carità, l'amore, la rassegnazione, che avevano fatto sgorgare lagrime sincere dagli occhi de'padri suoi. Vedeva in quelle scene sfarzose una gran pompa d'arte imitatrice di non so quante maniere, ma non più quella vita spirituale che circolava (se l'espressione mi è concessa) nelle tavole del trecento e del quattrocento; perciò partiva freddo dalla casa del Signore, e senza quella commozione profonda che dovrebbero sempre inspirare le rappresentazioni delle cristiane maraviglie.

Ad accrescere freddezza nei figli del Vangelo vennero le lascivie e lo sfarzo dei ministri dell'altare; vennero le iraconde riforme di Lutero e di Calvino; vennero e la compressiva politica, ed il franteso punto d'onore, e le superstizioni, e finalmente la peggio che pagana intolleranza degli Spagnuoli. Si cominciò pur dubitare delle verità religiose, in cui nome (orrendo a ricordare!) i potenti facevano cigolare le ruote della tortura. Della ignominia dei mezzi i molti oppressi accusarono quella che stimarono causa, e il dubbio divenne incredulità; i timidi le forme, spesso allora ipocrite e ree, scambiarono col principio, e la fede in superstizione mutarono.

Le arti avrebbero potuto porre a così gran danno barriera, se anch'esse della comune peste non fossero state infette. Se la parola religiosa più nè intendevano, nè sentivano, avrebbero dovuto almeno farsi diffonditrici di utili esempii storici, e per tale via spargere una qualche istruzione efficace al miglioramento delle masse. Ma la società di allora lascivamente corrotta, non curante del suo grande passato, nell'avvenire non fidente, ignorava per fino che a tanto scopo fossero proprie; e lasciava che si invilissero in puerili rappresentazioni, in mitologiche frascherie che per nulla si collegavano ai bisogni delle moderne nazioni. Finalmente le arti toccarono il punto estremo dell'abbiezione quando l'Italia fu intieramente gravata dalle catene, e più dagli scaduti costumi di Spagna; quando l'aristocratica buffa dei potenti e l'orgoglio dei magnati arroganti le vollero non altro che schiave di una matta ambizione, non altro che un vile modo di adulare e di farsi adulare. Ecco allora apparire nelle reggie e nei palazzi quelle gelide allegorie, vergognosa veste di una menzognera grandezza, la quale sperava comprato, e comprava davvero con sì misere pompe il favore della plebe inselvatichita.

Tolta ad una mira sublime, mal atta a farsi la banditrice di vantaggiosi veri, la pittura tentò guadagnarsi un plauso per una via d'errore, abbagliando cioè colla celerità e colla vastità delle composizioni. In vece che la fedele imitatrice degli affetti, come un tempo, divenne puramente decoratrice, contenta solo di coprire piuttosto con visacci e con mostri, che non con umane figure, immense tele e muraglie. L'arte rotolando sempre di errore in errore, vacillando briaca e frenetica sempre, toccò quasi la fine del secolo decimo ottavo senza mirare a fruttuoso segno, senza per nulla giovare al progredimento della umanità.

La filosofia allora preparava una rivoluzione la quale, passando attraverso gli urti di mille tradizioni che si spegnevano, di mille bisogni che stavano per sorgere, dovea più tardi dar vita ad un'era di rigenerazione. Quella filosofia trovò l'arte avvoltolata nel fango che accennammo; tentò rialzarnela, ripulirla, drizzarla a meta più degna. Ma se il fine era santo, non erano acconci i mezzi, non erano maturi i tempi. Si stimò che bastasse tornare in onore i dimenticati o male imitati tipi dell'antichità, e far effigiare dagli artisti i fatti insigni di Grecia e di Roma per ridurre la pittura attuoso movente al desiderato miglioramento. Valse a raffermare in così falsa credenza il delirio repubblicano che in sul finire dello scorso secolo invase quasi tutti gl'intelletti. Senza far attenzione ai mutamenti accaduti intorno a noi, alla differenza dei tempi, dei costumi, dei bisogni, pensavamo beati nella nostra forsennatezza che i licenziosi tumulti delle repubbliche greche e romane, un sanguinoso amore della patria, il cuore ed il pugnale di Bruto fra le dolcezze della famiglia sarebbero bastati a darci il ben essere, ci avrebbero tenuto luogo di morale, di misericordia, persino di religione.

Sparita quella orribile febbre fra un mare di sangue e di pianto, un'altra s'intruse repente nelle arterie malate della società. Ammirammo estatici fra il rimbombo dei cannoni, fra le grida di una schiava libertà la gagliardía d'un gran genio surta d'improvviso dagli sfasciumi dell'effimera repubblica, lo solevammo ad altezza smisurata; ed egli da quel centro abbagliante quasi solo stese il toroso braccio ad afferrare l'attonita Europa, squassolla robustamente, l'atterrò, e securo se ne fece sgabello per salire il più colossale trono del mondo. Egli che rinovava ogni giorno i prodigi di Roma imperiale, stimò che a meglio allucinare le moltitudini gli tornasse a profitto circondarsi ancora di quelle antiche pompe, ed imporre quindi dispoticamente alle lettere ed alle arti che di nuovo idoleggiassero quei modelli. Nei fatali vent'anni di Napoleone il pennello al paro della penna non ebbe niun marchio di originalità; apparve com'essa adulatore servile del *Grande* e più servile imitatore di romane grandezze che si volevano allora non velo, ma specchio alla insanguinata potenza di lui. David colle sue teatrali composizioni, colle affettate movenze, colla glaciale grandiosità delle forme, atteggiando alla greca e quasi di greche clamidi rivestendo gli eroi d'Arcole, di Rivoli, di Marengo si fece il rappresentante di questo sistema, diventò l'interprete de' cortigianeschi desiderii. Disteso il mortifero suo predominio non solamente in Francia ma anche in Italia, si mostrò principalmente in Roma l'antesignano di una scuola convenzionale e falsa, di cui le reliquie durano tuttavia, e per isciagura ammirate ancora e lodate da troppe genti.

Abbattuto d'un colpo quel meteorico impero, le nazioni di Europa, e con esse la italiana, abbacinate da quella luce di folgore erravano incerte a quale strada avviarsi. Credettero avvistare nella ruggine delle età mezzane il germe

di quelle franchigie che per tanti anni avevano inutilmente sospirate. Ecco allora libri, civili usanze, il capriccio, la moda vestire le foggie del medio evo: ecco rovistarsi allora polverose cronache, cercare armi e barbute fra le macerie dei feudali castelli: ecco non saper più trovar la bellezza che nei pinnacoli, nelle guglie, negli archi acuti delle gotiche cattedrali; in breve, vignette, caratteri, legature di libri, mobili, sacri arredi, i ricchi scialli delle donne, quante erano in somma le adornezze del vivere cittadino, eccole fregiarsi tutte coi trafori, coi frastagli, coi mille meandri dell'arte gotica. È inutile il dire che anche la pittura storica seguitò questa pendenza, e si consecrò unicamente a rappresentare avvenimenti dell'età di mezzo. Essa avrebbe allora potuto venire di grande giovamento apprendendo al popolo gli alti fatti di una storia pur troppo ignorata dagl'Italiani, di una storia, è vero, dal sangue e dagli odii contaminata; ma la sola che si leghi a noi, perchè ci racconta il robusto pensiero e la forza di quei maggiori che alzarono le città ora da noi abitate, diedero quando origine, quando norma all'armonica favella che ci scorre dal labbro, furono causa alle costumanze fra cui conduciamo la vita. Ma questo fine nobile ed alto la pittura italiana d'allora non seppe raggiungere per due ragioni, tristi a ripensare, perchè difficili a togliersi. Sempre avvezza ad educarsi sulle statue e sopra dipinti convenzionali male sapeva sentire ed intendere i tipi che si attagliavano al medio evo: poi avendo gli artisti anche i meno traviati posta ogni loro ambizione non già nel riprodurre le passioni e gli affetti che agitano l'uomo, ma le forme esteriori dell'uomo stesso, e con ogni più magra diligenza i minuti effetti delle sete, dei metalli, delle trine, e di quanto in linguaggio artistico passa sotto nome di accessorio, finirono a perdere di vista il fine primario di ogni arte.

Ora che pei lumi diffusi il secolo dovrebbe aversi tolte d'intorno così travolte illusioni; ora che pare veramente si avvii ad un utile progresso facendo popolare la scienza, eh' è quanto dire la verità, gli ornamenti non curando ove non sieno veste ai fatti, accomunando il principio d'amore che ci deve stringere in nodo fratellevole; ora che le lettere paiono tutte congiurare al santissimo scopo di accrescere il senso della propria dignità a questo privilegiato fra gli esseri, la pittura potrebbe veramente venire di un grande aiuto alla pendenza de'tempi, e portare anch'essa la sua pietra al grande edifizio sociale che sta per ricostruirsi. Essa meglio assai de'libri gioverebbe ad apprendere le meraviglie della religione, l'efficacia della storia, il diletto congiunto al bene che può venirci dall'esercizio di nobili virtù e miti. Solo che si volesse considerare essere la pittura meglio assai che la eloquenza e la poesia facile a venire intesa dal dotto come dall'ignorante, si giungerebbe a conoscere quanta utilità potrebbe sulle masse disseminarsi, sferrandola da quella catena d'indifferenza da cui sta avvinghiata, liberandola dalle pregiudicate pastoie della forma, a fine di ridurla una pagina o storica od affettuosa, acconcia ben più che le stampate o le scritte ad infondere nel popolo amore a quanto v'ha di grande, di magnanimo, di onesto, per condurlo senza i tiranni modi d'insegnamenti severi a rimembrare tutte le memorie che possono dilettarlo, e ciò che val più, gli affetti che l'anima gli rinfuocano.

A dar giudizio di un'opera di poesia e di letteratura si vogliono profonde cognizioni e sulle regole della versificazione e su quelle della lingua; si vuole e spirito logico e sottigliezza d'analisi e forza di raziocinio. Ma ponete l'uomo il più idiota in presenza di un quadro operato da artista valente, da artista che abbia saputo incarnare sulla tela le inspirazioni del suo cuore, e vedrete come egli ne rimanga

commosso. Tanto è pur vero che regna una secreta armonia fra i capolavori delle arti che imitano direttamente la natura ed il cuore di tutti gli uomini anche i meno forniti d'ingegno: tanto è pur vero che puossi dalla visibile rappresentazione degli affetti far uscire un fascino potente che soggioghi le intelligenze e le innalzi, e faccia della pittura la più popolare fra tutte le arti.

Notammo più sopra quanto i grandi pittori dell'antichità e del medio evo sentissero questo vero, e comprendessero come una tanta arte non potesse rimanersi sterile nella vita delle nazioni, nè starsi inefficace nel movimento della civiltà. Gli stranieri (e perchè tacere il vero anche vergognoso a noi, quando il proclamarlo altamente può portare alcun bene?) gli stranieri questo grande scopo della pittura accarezzano e già l'avviano robustamente alla meta che accennammo; nè più quindi la guardano come uno svagamento della immaginazione, sì bene come vigorosa leva a rialzare la civile sapienza.

Ma la odierna pittura italiana surgente da mille opposte tradizioni ed annebbiata da quelle, uscita dai pedanteschi metodi delle accademie, che non rifinano anche adesso di inculcare lo studio freddo d'un falso ideale e dell'antico, trattata per lo più da artisti sforniti di lettere, spogli di cognizioni, imperiti nel profondo esercizio del pensiero, essa vive la vita del tisico, cammina innanzi vacillante ignorando a qual partito tenersi; pari a quel naufrago che disgiunto un breve tratto dal lido si contenta morir d'inedia sullo scoglio a cui s'aggrappò, anzichè spiccare il salto vigoroso che potrebbe condurlo a salvamento. Sì, confessiamolo (almeno per torsi il rossore ed il rimorso della menzogna): noi Italiani un tempo così grandi nelle discipline del bello siamo ora invece al *Limen* di ciò che essere dovrebbe veramente l'arte, perchè non fosse trastullo inutile.

Potrebbe dunque ora tornare di qualche profitto il tentar di svellere quei pregiudizii che stanno radicati nell'animo di molti; pregiudizii che per gran parte c'impediscono di portare ancora la nostra pittura storica all'antica grandezza. Chi prima di adesso fosse stato così ardito da proporre riforme, avrebbe forse gettata al vento la fatica sua, perchè dalle idee pregiudicate pochi essendo quelli che andassero sceveri, era troppo difficile trovare orecchi che dessero ascolto. È follia porsi a correggere il briaco dall'abbietto suo vizio proprio quando esce dalla taverna coi compagni avvinazzati al pari di lui: aspettate momento più sereno, aspettate che si sbranchino gli scioperoni; colla paziente insistenza, col coraggio amoroso del bene potrete guadagnare più che non pensiate.... E il momento, se non è giunto, pare almeno non lontano, perchè alla fine si rigenerino l'arti italiane. Saranno ancor troppo pochi, ma pure vi sono quelli che veggono diversamente dalle masse e dal volgo degli amatori. Idee vaghe indistinte di quanto dissi fin ora sono forse nel pensiero e più nel cuore di molti. Si vorrebbe qualche cosa più che la morta pittura che abbiamo. Lontan lontano, ed a sprazzi questo bisogno è, più che sospettato, sentito da tanti. Per buona sorte non è raro adesso trovar giovani che tengano primo scopo dell'arte essere la verità, in quanto sia rivelatrice di affetto, e stimino meschina quella la quale si appuntella soltanto d'imitazioni dell'altrui, o sotto vesti di un falso ideale intronizza le convenzioni. Ma forse questi giovani stessi che anelano bramosi a fine sì degno, non sanno ancora dargli solidità di principii. Questo bisogno ardente, ma ancora indeterminato di verità che agita la generazione presente, potrebbe assomigliarsi a quella prima segreta sete d'amore che arde in cuore giovinetto: l'anima vagola senza meta in cerca di una sorella, e le pare trovarla e sul fiore che sbuccia, e sul ruscello che mormora sommesso fra sassi; ed ogni

cosa ama, e su nulla proprio s'arresta, e tutta la natura le pare un continuo ondeggiamento d'amore; sente, nè sa dar ragione del sentimento suo.

Tentare dunque anche nelle arti del bello visibile di dar corpo e calore a questi nuovi desiderii indistinti; mostrare cosa sieno, quanto possano tornare di utilità e di conforto, come racchiudano il vero scopo dell'arte, parmi ufficio nè ignobile nè disutile. Proporre una riforma che faccia dell'arte una parola sociale, efficace quanto la parlata e la scritta, io nè so nè saprò forse mai; ma confido per altro che ad indicare i mali ove sono, non sarò inopportuno affatto, ed avrò poi voce quanto è bisogno per raccomandare a quei molti i quali sanno più di me, che si consacrino con tutte le forze loro a questa riforma che deve rigenerare l'arte italiana tanto utilmente.

Mi si dirà che il figurarsi possibile ciò adesso è un'utopia vana, una vera repubblica di Platone. Sì pur troppo è forse vero quanto molti con broncio iracondo lamentano, essere il popolo come gli aristocrati padroneggiati dall'egoismo e dallo spirito d'individualità. Pur troppo è forse vero che il cozzo vario de'pecuniari interessi surrogò quel sentimento sublime che nel medio evo spingeva le discipline del bello a grandi ed originali creazioni. È forse anche vero che l'arte si mostra poco atta ad inspirarsi d'un pensiero solo e gigantesco, quando tutto giorno lottiamo fra teorie disparate. Guai per altro dare troppa retta a questi iterici moralisti, perchè essi non veggono nella società che morte e decomposizione. Lasciate disfoghino le loro fantasie malate, e vi profeteranno dissoluzione per tutto — Che sperare, vi diranno, dal pittore che vive dappresso a questo cadavere di società putrefatto prima ancora che morto? Ov'è il simbolo comune intorno al quale devono come soldati al campo rannodarsi le intelligenze? Come confidare che darà agli artisti un impulso al bene, e loro trasfonderà il sof-

fio avvivatore delle aride ossa che ne circondano, quella società che al nome di patria non associa altra idea (e non se ne vergogna) se non di un aggregato di case che rendono un tanto per cento? Una società composta di uomini che, se pure si collegano per dar mano uniti a grandi opere, domandano prima quanto sarà il *dividendo?* Qual bene, proseguono, potranno portare alle arti queste non già nazioni strette da interesse comune, ma accidentali congregazioni d'individui in cui tutto si sottilizza, si vende, si compra; in cui l'umanità non ha più che due forme, l'ingannato e l'ingannatore? Qual bene, in una parola, sperare, concludono, da una società in cui le generazioni si succedono le une alle altre scorate, languide, stanche della vita prima ancora di conoscerne gli uffizii ed i doveri; in cui la religione, quel caro balsamo che dovrebbe sanare le piaghe più fonde, è considerata dai più come una misura politica, od una necessità di governo?

Se questa sia la società presente europea non so: spero per altro, anzi sono certissimo, non sia la italiana. Non è che anche su questo sacro paese non durino troppo brevi le gioie, lunghe le sciagure, e mali gravissimi non sieno flagello alla potenza dell'arte. E di tutti il maggiore a me pare sia questa comune indifferenza, cui ogni cosa è tedio, e schianta dal cuore il più limpido degli affetti la fede, non la religiosa soltanto, ma tutte quelle altre maniere di fede che ingenerano l'entusiasmo e l'amore.

No, non è possibile camminino vigorosi gli umani imprendimenti ove quella divina fiamma non sia. Fu la fede nella gloria e nelle virtù cittadine e guerriere che spinse Greci e Romani a perpetuare cogli edifizii e colle statue le geste de' generosi verso la patria: fu la fede nell'amore levato dai sensi, nelle brillanti avventure della cavalleria, ne' premii d'una vita futura, che animò tutti i prodi di Europa a rovesciarsi sull'Asia: fu la fede nella mite reli-

gione del Vangelo che inspirò le nazioni ad alzare le mirabili basiliche del medio evo, ed i mille trafori dell'arte gotica con cui seppe fregiarle.

E v'è pensiero grande che possa incalorirsi di energica vita senza la fede? E che mai di generoso e di magnanimo possiamo pretendere d'aver noi che non crediamo nè nel mito antico, nè in religione più consolata da gioie vere e durevoli? Noi che non crediamo nè alla forza di nessun amore, nè alla verità della storia; in nulla crediamo? Noi che tutto sogguardiamo col ghigno della parodia, tutto sommettiamo ai geli del calcolo? Quali arti debbano uscire da questa condizione sociale è doloroso l'immaginare. Non animate dall'affetto cui solo alimento è la fede, quindi non eccitamento all'affetto, si presentano languide ed insignificanti; i più le esercitano solamente per sete di guadagno, altri per misera vittoria sull'ozioso lor tempo. L'artista lavora come fabbro in fucina col pensiero ad altro: la fiammella celeste non è nel suo cuore, e quindi egli non può disseminarne sulle masse la luce, e far sì che l'arte diventi vigorosa parola di educazione ed istromento di civiltà potentissimo.

E se nelle lettere abbiamo uomini insigni che ci commuovano veramente, è perchè essi profondamente sentono nell'animo la divina fede. Credete voi che Manzoni e Grossi potessero far risurgere la morta poesia italiana senza credere vivamente e nella patria, e nella storia, e nella religione, e nell'amore? Non dettano no quei sommi le calde loro scritture colla misurata ponderazione del retore; ma le dettano a sfogo dell'affetto che dentro serrano; le dettano rinfiammati da sicuro convincimento di quanto scrivono. Volete indubitata prova di ciò? Abbiatela nella commozione che essi vi fanno provare, e meglio nella freddezza che risentite leggendo le pagine di tanti altri, che si consumano a straordinarii conati per agitarvi l'animo con passioni che solo dai libri impararono.

Una condizione così triste per le discipline del bello sembra piuttosto impossibile che difficile il poterla, non che togliere, mitigare; perchè di essa è causa ed effetto ad un tempo lo stesso progredire della età presente e quei lumi medesimi che meglio dovrebbero profittare dell'arte migliorata. Tutto è ora assorbito dalla scienza e dalle sue applicazioni all'industria. La scienza positiva accigliata, severa rifugge dai voli della immaginazione, dagl'impeti dell'affetto, quasi in quell'entusiasmo tema traditi i profondi veri che essa ricerca. Non cura quindi l'impero delle arti, che sono il simbolo ed il testimonio di questi tumulti dell'anima, il chimico che scompone ne'suoi fornelli tante parti del creato, le tramuta in gas, le cristallizza in sali; il fisico che nei tubi rinchiude il vapore e lo forza a dar rapido moto a'carri e congegni, attuose molle della presente civiltà; il fisiologo che cerca ne'cadaveri il fluido che egli pretende avvivi la volontà e lo intelletto; il meccanico che coll'artifizio delle sue ruote sopperisce al lavoro di umane braccia, prepara tessuti, raffina le stoffe, e così accresce lucro ai commercii, alle nazioni ricchezza vera. Bello, santo, utile movimento è codesto; movimento che promette più illuminati costumi, prosperità duratura e grande, giacchè l'era industriale delle nazioni fu sempre l'aurora della loro grandezza. Ma perchè priveremo questo fervido sentire italiano de'conforti che può offerire la immaginativa? Perchè lascieremo che la materia pesi così tanto sopra lo spirito, che gl'interessi del mondo meccanico estinguano i lanci dell'intellettuale a noi che l'intelletto abbiamo per prontezza sì agile? E il popolo d'Italia non chiude anche adesso nell'animo affetti vigorosi, e nel suo cuore non sono frequenti i battiti della commozione? Perchè troncheremo quei cari mezzi di accarezzarli e di effonderli, le arti del bello visibile? Oh! avremo dato un gran passo nel nuovo cammino, quando

arti e lettere si stringeranno amicate la mano; quando la scienza si farà puntello dell'arte, e l'arte conforterà le severe meditazioni della scienza.

Quando anche però fosse per l'Italia lontano (che spero nol sia) annodamento sì utile e grande; quando pure, padroneggiati come siamo dall'amore al positivo, tornasse difficile dare efficacia alla parola del fidente entusiasmo, non per questo dovremmo rimanere sconfidati tanto da abbandonare l'impresa. Galileo non aspettò tutti fossero convinti che la terra girasse, per promulgare le verità del sistema copernicano. È uffizio dello scrittore onesto palpare le piaghe sociali, non già per esacerbarne i dolori, ma per apporvi farmaco ristoratore. E più ad esso incombe questo ufficio ora, che più non gli pende sul capo la mannaia del carnefice, e le útili verità non per tutto temono le catene. Vero è pur troppo che un altro men penoso, ma più lungo martirio gli sarà riserbato: lo scherno di quei pusilli che fra le nebbie di una incomprensibile filosofia vorrebbero la nostra civiltà stazionaria al paro di quella de'Cinesi; poi le beffe dei piaggiatori di ogni vizio sociale, dei critici abbietti che, per deferire od all'amicizia od all'oro, gridano la croce contro chi osa proclamare i danni e l'aristocrazia dell'errore.

Oh! chi sente dentro da sè la forza di sopportare il grave peso di tali turpissime guerre, rinvigorisca l'animo colle robuste parole con cui quel forte intelletto di Giuseppe Bianchetti infondeva ardimenti generosi al giovane scrittore italiano (1). In onta di tanto matto schiamazzamento prosegua suo cammino con virile coraggio, e pensi che ad animo onesto ed intero niun guiderdone è più largo che la sicurezza di aver portato un qualche bene alla società.

E molto mi conforta e m'incuora vedere adesso l'Italia mia non mancare di questi petti vigorosi che abbiano vo-

(1) *Bianchetti*. Discorsi sullo scrittore italiano pag. 4.

lontà ferma e più ferma lena a farsi promulgatori del vero disprezzato; petti di bronzo che dispettano le grida dei vili e solo al tempo domandano premio alle preziose parole loro. Lettere e scienze già contano di questi insigni benefattori; ma le arti oh! le povere arti, non credo. Di esse qui si parla, si scrive, si giudica dai più colle idee e quasi colle parole del Vasari, del Lanzi, del Cigognara; l'*ipse dixit* regna ancora tiranno. Vorrei veder io come acconcierebbero a beffe chi osasse dire Gio. Bellini più grande di Tiziano: eppure è fatto che da qui a non molti anni nessuno spero porrà più in dubbio. Si tributa in fine una quasi idolatria alla forma, poco o nulla si cura il pensiero; dimenticando così come le arti furono presso gli antichi e nel medio evo tanta parte di civile ordinamento, e potentissimo mezzo ad agitare il sentimento e l'affetto delle masse. Pur troppo così operando si abbandonano al governo del caso, e nessun modo si pone in opera per ricondurle all'alta loro destinazione.

Per ciò ottenere bisognerebbe rifarsi da capo, inculcare novelli precetti di artistica educazione i quali mostrassero che è follia il credere le arti elemento di civiltà, se non vanno rivestite di bella forma; ma più dannosa follia il preoccuparsi esclusivamente di essa senza dar cura al pensiero che solo può formarne la utilità e la grandezza vera. Bene disse Cantagrel che la forma deve essere veste ed apparecchio delle arti, la moralità sola lo scopo.

Parmi che molte questioni cesserebbero, ed arriveremmo una volta ad intenderci sul fine e sui doveri dell'arte, se volessimo considerare inviolabili i canoni seguenti, ne' quali, o m'inganno, sembrami si racchiuda gran parte della estetica, almeno la veramente utile a sapersi.

1.° Primo scopo dell'arte è la rappresentazione del vero, ma di quello soltanto che racchiude l'affetto, com-

muove utilmente l'animo, lo intelletto istruisce, lega le intelligenze e le innalza.

2.° Ove il vero non presenta lingua utile all'anima, cessano i confini dell'arte, cominciano quelli del mestiere.

3.° La bellezza materiale non potrà mai essere fine primario della pittura, perchè la bellezza materiale non tocca che i sensi, i quali quando sieno soddisfatti rigettano l'oggetto che li appagò; il cibo e la bevanda vengono a nausea di chi ha satollata la fame e la sete. È l'anima sola che ha bisogno continuo di sperare e di amare. Quando sente profonda la speranza e l'amore, molti mali per essa diminuiscono. E l'arte che riproduce, più che il bello fisico, il morale, l'arte che si origina dall'affetto può dare in larga abbondanza questo amore e questa speranza.

4.° Solo quel vero è da considerarsi ignobile che ad ignobile sentiere conduce.

5.° Il deforme che s'incontra spesso in natura non si deve rappresentare, non già perchè sconcio e disgustoso, ma perchè relativamente alle leggi universali di questa stessa natura esso non è verità. Uno zoppo è bensì un fatto vero, ma non l'uomo vero, il quale ha sempre le sue gambe eguali se deve con esse muoversi e camminare senza disagio.

6.° Studiare i grandi per ripetere quello che essi fecero è miseria; ricopiarli per accostarsi al vero, follia; perchè essi la verità dovettero necessariamente ravviluppare d'una maniera propria che diciamo *stile*, il quale è impossibile non si dilunghi più o meno dal vero.

Quando sulle predette norme si regolassero i giudizii degli artisti e del pubblico, il passo più scabroso spero sarebbe superato. Uniamoci dunque tutti alla santa opera, procediamo innanzi con forza coraggiosa, non taciamo la colpa ov'è, perchè in fatto di educazione dissimulare le colpe porta il più grave de' mali, lo impedimento cioè a

consigliarne i rimedii; ma parliamo però la lingua severa della ragione, senza lasciarsi andare a collere forsennate, a derisioni insultanti. Dio tolga che collo scherno stizzoso opprimiamo quelli che giacciono nell'errore; ma non lasciamo per altro intentata nessuna strada a levarli da quel fango, e facciamo di avvezzarli un po'alla volta alla fiaccola bellissima del vero che per essi è coperta ancora da fitte nebbie. Se si ostinano a rimanervi, e noi lamentiamo la cecità loro; ma non dimentichiamo per altro d'adoperarci con tutti i nervi per mostrare agli altri la luce serena che immutabilmente sovrasta alle nubi.

Alcuni, invescati fino a gola nelle melme del pregiudizio, si sdegneranno aspramente alle nostre parole e le diranno peggio che insensate: ma che v'importa, o scrittori, lo sdegno dei pochi, quando nell'animo vostro vive potente la più bella delle speranze, quella di giovare ai molti?

II.

POCA UTILITÀ CHE PUÒ TRARSI DAI TRATTATI DI PITTURA PUBBLICATI SIN ORA.

E questa voce della ragione che voi dite doversi parlare ai presenti pittori italiani, mi domanderanno molti, non l'hanno scritta sino adesso tanti che dettarono più o meno lunghi trattati sulla pittura storica? A me veramente ciò non pare, od almeno mi pare che al bisogno dell'arte italiana odierna pochi di quei libri possano venire di giovamento, e quei pochi non quanto sarebbe mestieri. Sembrerà ardita questa sentenza, anche orgogliosa sembrerà in chi promette uno scritto intorno all'educazione necessaria al pittore storico di questa cara terra; ma io prego i dotti, non quelli che adorano con una specie di matto sabeismo l'autorità, ma gli altri che hanno senno e voglia di farsi propagatori del vero, a penetrare un poco nel midollo di tutti quei trattati che ci vengono lodati tanto, e che si vorrebbe fossero guida anche al pittore italiano del dì d'oggi. Esaminati che li abbiano diligentemente, mi dicano in loro coscienza se veramente li tengano tali da poter ridurre la pittura presente espressione e simbolo dei bisogni sociali odierni.

Di quelli preziosi di Teofilo Monaco e di Cennino Cennini non è qui da parlare, perchè rivolti solamente alla parte tecnica dell'arte: diciamo alcuna cosa degli altri che versarono sulla teorica, o meglio sulla estetica dell'arte.

Il più antico è quello di Leone Battista Alberti (1), sommo ingegno a cui tanto pur deve la sesta nel secolo XV. Se per altro egli dettò solidi precetti pegli architetti, non fu così cortese verso i pittori. Il breve scritto che ad essi consecrò non parla quasi altro che di prospettiva, scienza adorata dagli artisti di allora; e tanto si adopera intorno ad essa, che appalesa chiaramente considerarla egli come la sola e vera base dell'arte. Non poche parole egli spese anche intorno a certe teorie sulla luce, che sfiderei un Edipo a decifrarne il significato. Del resto, nulla sui modi di apprendere il disegno e di ben trascegliere i tipi convenienti, nulla sulla composizione, nulla sulla parte essenzialissima dell'arte, l'espressione.

L'uomo che tutta l'attuosa vita adoperò a ricercare le squisitezze della pittura ed a conoscere i mezzi, coi quali essa più poteva accostarsi ad una scelta verità, Leonardo da Vinci (2), dettò preziose regole, di cui dovranno sempre far gran tesoro gli artisti; ma quelle sue regole si vede chiaro che gettò sulla carta alla rinfusa, senza stringerle dopo ad unità efficace, senza mirare con esse al gran fine di formare ad un tempo la mano e la mente di coloro che battevano la sua via. Si aggiunga che molti fra quei precetti sono espressi assai oscuramente, e difficilissimo torna spesso lo intenderli, perchè in alcuni manca la figura che meglio valeva a rischiararli. Ad onta di ciò per altro v'ha

(1) *Leone Battista Alberti*. De statua et de pictura — Basilea 1580 lib. 3 in 8., ed in seguito del Vitruvio degli Elzeviri — *Leyda* 1649 — L'uno e l'altro di questi trattati fu tradotto in italiano da Bartoli e da Dominici — Venezia 1547 e 1568 in 8. — Furono riprodotti nelle edizioni di Bologna, ove sono i dieci libri dell'architettura — Bologna 1782, 1786.

(2) *Leonardo da Vinci*. Trattato della pittura — Le principali edizioni sono le seguenti: Parigi 1651 in fol. — Napoli 1733 in fol. — Firenze 1792 in 4. — Milano 1804 con molte annotazioni dell'Amoretti — Roma 1817 vol. 2 in 4.

tale una profondità ed una castigatezza in quelle sue massime, che sebbene cucite e non strette da vincolo comune, sono ben più vantaggiose a meditarsi di quanti trattati dopo furono scritti. Osservate se mai quell'uomo sommo raccomandò una sola volta la imitazione delle statue antiche; e si egli viveva in un tempo in cui era moda adorare quasi alla pazzia l'antico. Ma egli bene sentiva questo vero, essere nulla l'arte se imita gl'imitatori, essere inutile e meschina se non cerca i tipi acconci alla nazione, al secolo, alle costumanze che il pittore è chiamato riprodurre. Io credo quindi sarebbe molto proficuo aggiungere a quegli insegnamenti note ed illustrazioni che, meglio di quelle fin ora appostegli, ne chiarissero il senso riposto od oscuro, e li collegassero di maniera da formarne uno de' più sani libri pel pittore. Certo, anche così com'è, mostrerà più di ogni altro dei conosciuti la grande via dell'arte a chi vorrà con paziente meditazione consultarlo sovente; e ciò sia detto con buona pace di Nicolò Pussino, che diceva il libro di Leonardo poterai stringere in una pagina sola.

Buone massime e di una severa efficacia pei giovani artisti potrebbero pur trarsi dai quattro libri intorno alle proporzioni del corpo umano, opera del sommo Durero (1), il quale si propose di sommettere a calcoli geometrici ogni parte della umana figura. Questo lavoro, in cui tutta vedesi a nudo la sottigliezza sapiente del grande alemanno, può condurre, è vero, ad un arido sistema ove la scienza più assai che l'affetto signoreggi; ma, fattine ben conoscere gli scogli, può anche mostrare un porto sicuro, principalmente ad artisti che tanto adesso rifuggono dall'erudire la

(1) I quattro libri sulle proporzioni del corpo umano di Alberto Durer furono pubblicati per la prima volta nell'originale tedesco a Norimberga 1528 in fol., furono tradotti in latino da Gioachino Camerario, e stampati pure a Norimberga nel 1532, ed a Parigi nel 1537, poi nel 1567—Li tradusse in italiano il Gabrielli e furono dati in luce a Venezia nel 1591 e 1594 in fol.

mente con solidità di principii. Le regole, non v'è dubbio, nuocciono più che non giovino all'arte; ma dare un calcio alle regole senza neppure saper cosa sieno; ma camminar di continuo cogli occhi bendati, sono follie fanciullesche che trascinano a cadute gravi.

Più d'un mezzo secolo dopo questi due grandi, scrisse precetti pittorici un infelice che sul fiore dell'età e delle speranze perdette il più prezioso de'sensi. Giovan Paolo Lomazzo (1), che tale è il nome di quello sventuratissimo, pareva dovesse rendere accessibili ad ognuno gl'insegnamenti del divino Leonardo; egli che li aveva uditi dalla viva voce de'discepoli di lui, e nella sua giovinezza avea tentato porli in opera coi pennelli. Ma egli pur troppo si risentiva degli errori di un'età che già rovinava a misero traviamento, e quindi que'suoi scritti rinzeppò così di astruse teorie, così ravviluppolli nel gergo dell'astrologia giudiziaria e circolatoria, delirii del pervertito secolo, che li rese incomprensibili ai più de'lettori, e guastò col putridume di una falsa letteratura quanto di sano egli avea consigliato. Chi trova ampio argomento a meditazione nel seguitare i travolgimenti dello spirito umano, si ponga alla dura prova di scorrere entrambe le opere del Lomazzo, e stupirà ad ogni dieci righe, vedendo chi insegna un'arte fondata sul ben concepire e sul ben dipingere, volare di pianeta in pianeta, ricercarne gl'influssi, farne arbitri e governatori i sette pittori principali; nè contento di tante fantasticaggini arrovellarsi per trovare la rispondenza di quei sommi coi sette più noti metalli. Il Lanzi proponeva di rimpastare que'due lavori sceverandone, com'egli disse, le foglie dai frutti. Temerei per altro forte che quegli cui pia-

(1) *Gio. Paolo Lomazzo*. Trattato dell'arte della pittura, scoltura e architettura, diviso in 7 libri — Milano 1584 in 4. — Id. ib. 1585 in 4. —Id. ib. 1590 in 4.

Idea del tempio della pittura — Milano 1571 in 4. — Id. ib. 1590 in 4.

cesse porsi a sì noiosa fatica, si rimanesse forse e senza foglie e senza fiore, e, ciò che indubitatamente è ancora peggio, senza frutto alcuno.

Buone massime ci lasciò pure l'Armenini ne'suoi *Veri precetti della pittura* (1); ma, oltrachè per gran parte versa su quanto appartiene alla forma dell'arte, raccomanda troppo la imitazione dell'antico e di Rafaello. Per altro è libro che merita d'essere dagli artisti più letto di quello che adesso non sia.

Io non perdo parole a far menzione dei molti altri insegnamenti sull'arte che uscirono da mediocri penne sul fuggire del secolo XVI. e sul cominciare del XVII. A che servono mai e lo Scannelli col suo *Microcosmo* (2), e lo Scaramuccia colle sue *Finezze de'pennelli italiani* (3), e Federico Zuccheri colla sua *Idea de' pittori, scultori ed architetti* (4), ed il Bisagno col suo *Trattato di pittura* (5), e Abramo Bosse (6), e de la Hire (7), e Cambray, ed altri parecchi che torna inutile sin nominare? Indigesti ammassamenti son tutti questi d'errori e di pregiudizii, o ripetizioni dei libri migliori.

Due in fra tanti si levano dalla folla e possono leggersi

(1) *Armenini Gio. Batt.* Dei veri precetti della pittura — Ravenna 1587 in 4. — Venezia 1678 in 4.

(2) *Scannelli Francesco.* Il Microcosmo della pittura — Cesena 1657 in 4.

(3) *Scaramuccia Luigi*, allievo di Guido Reni. Le finezze dei pennelli italiani — Pavia 1674 in 4.

(4) *Zuccheri Federico.* L'idea de' pittori scultori ed architetti in due libri — Torino 1607 — Nella raccolta delle lettere pittoriche — Roma 1654 in 4.

(5) *Bisagno Francesco.* Trattato della pittura fondato sull'autorità di molti eccellenti in questa professione — Venezia 1642 in 8.

(6) *Bosse Abramo.* Le peintre converti aux regles précises de son art avec un raisonnement au soujet des tableaux. Un vol. in 8. — Parigi 1647 — Id. ib. 1667.

(7) *De la Hire Philippe.* Traité de la pratique de la peinture — Paris 1666 — 1669.

con qualche profitto. Il primo è Dufresnoy, che dettò in latino un poema sulla pittura, più tardi tradotto in francese e commentato da Depiles (1). In esso, è vero, vi sono pastoie troppe all'artista; l'imitazione de'grandi pittori, anzichè quella del vero, è la base del suo insegnamento; confonde spesso il colorito col chiaroscuro; reputa principale pregio d'un quadro colpire lo sguardo gradevolmente al primo vederlo; ma almeno non viene raccomandando ed insegnando il barocco. L'altro è Marco Boschini che parimente in versi, ma scritti in dialetto veneziano, ci dié molti ed anche in parte savii precetti sulla pittura. Era il tempo che anche i titoli de'libri s'improntavano della stranezza che in quelli a larga mano era contenuta. E il Boschini per seguitar la moda chiamò il suo lavoro *Carta del navegar pittoresco* (2), lungheria tediosa quanto dire si possa; ma pur chi non s'annoia a gettare la molta mondiglia che ravviluppa quel poco oro, potrà far incetta di qualche utile ammaestramento. In questo può venire di grandissimo vantaggio il Boschini che, avendo egli avuto ne'suoi primi anni lezioni pittoriche dal Palma giovane che era stato allievo di Tiziano, ed avendo conversato familiarmente con molti bravi coloritori del suo tempo, ci rivelò con molta chiarezza il loro metodo di dipingere: bene grandissimo, specialmente pei giorni nostri in cui a tanti manca la pratica del ben colorire, e molte opinioni lottano in modo strano fra loro intorno al sistema seguito dai veneti maestri nell'usare la tavolozza. Si legga il Boschini, e molte questioni (non tutte) cesseranno all'istante.

Sul finire del secolo XVII. ed in gran parte del susse-

(1) *Dufresnoy*. De arte graphica Poëma — Parigi 1668, 1673, 1736 e 1751. Fu tradotto in francese da Depiles nel 1736 con molte aggiunte, e in italiano a Roma nel 1712.

(2) *Boschini Marco*. Carta del navegar pittoresco, dialogo in quarta rima, in dialetto veneziano — Venezia 1660 in 4.

guente non vi ebbero che pochi trattatisti di pittura, perchè, a dir vero, non v'è bisogno di gran precetti per operare presto e male. In fatti non poteva esservi d'uopo di lunghe esortazioni a fine di persuadere gli artisti a non studiare mai il vero, a tirar via di pratica chi più presta il meglio, a rimpinzare celeremente vaste tele colle più strane matterie che s'annidassero in cervelli umani (1). Ma finalmente artisti ed amatori, anzi la società tutta intera si mostrò ristucca di tanta follia, e si accorse che per una strada così sdrucciolevole l'arte rovinava in un fetido mondezzaio, e finiva ad appuzzare ogni libera disciplina che con essa avesse contatto. Allora alcuni ingegni, nella comune debolezza non senza vigore, giovando al comune bisogno sociale che non sapeva unificarsi in dottrina, tuonarono nei loro scritti contro la universale corruzione e dissero quali credeano i rimedii. I libri allora dettati mirarono a rialzare la scaduta e languida vita dell'arte. Zanotti, Mengs, Reynolds, il Milizia (2) scrissero in quel torno corrette regole, perchè fossero guida al pittore rigenerato: nè furono certo di piccolo giovamento, perchè valsero a persuadere il pubblico quanto fosse spre-

(1) Il solo libro di quelle epoche che meriti una qualche considerazione e racchiuda in generale buoni precetti è quello di *Gherardo Lairesse* olandese, stampato a Lipsia nel 1746 — Fu tradotto in francese da Jansem e pubblicato a Parigi nel 1787 in 4. in 2 vol. sotto il seguente titolo: *Le grand livre des peintres*.

(2) *Zanotti*. Avvertimenti per l'incamminamento di un giovane alla pittura — Bologna 1756.

Mengs. Opere complete—Bassano 1783 vol. 2 in 8.—Parma 1780 vol. 2 in 4.

Reynolds Giosuè. Discorsi all'accademia di Londra, tradotti dall'inglese in francese da Jansem—Parigi 1787 in 8. 2 vol. — Furono tradotti in italiano a Firenze nel 1778 in un volume in 12.

Milizia. Dizionario delle belle arti del disegno—Bassano 1797 vol. 2 in 8. —Opere complete risguardanti le belle arti— Bologna 1827.

gevole e turpe quella infinita genia de' *tenebrosi*. Ma il primo, lo Zanotti, si mostra ancora un po' invescato dall'éclettismo delle scuole carracesche e dal baroccume delle cortonesche; il secondo dà troppo spesso in aeree fantasie, in sogni tutti platonici, e poi sì fattamente idoleggia la imitazione delle greche statue da esser giunto fino a raccomandare la Niobe come tipo conveniente alla Madre del Salvatore; il terzo, Reynolds, molti precetti buoni rimpiccini fra regole paurose, molti annientò colle frequenti contraddizioni. — D'una utilità più pratica mostrossi nel suo Dizionario di belle arti Francesco Milizia; ma oltrachè troppo parteggia per la gretta analisi e per le grame sottigliezze degli enciclopedisti che spesso traduce a parola, anch'egli adora troppo l'antico, e troppo insiste perchè si segua. Per altro a quando a quando brilla di lampi sì belli; tanta filosofia ed amor del vero traspare da quel libero e franco lavoro, che se l'autore avesse potuto disvilupparsi dalle catene ora notate, ed alcuni articoli avesse meglio approfondati, avrebbe portato considerevole vantaggio.—Ed il superficiale è la colpa prima del Saggio che pubblicò sulla pittura il co. Algarotti (1); libretto non privo di ottimi consigli, ed anzi uno de'pochi che si possa lasciar fra le mani de'giovani senza gravissimo scapito. Per altro anche in esso quanto culto alla forma, quanta lode ai tipi della venerata antichità, quanto delirio intorno a quella benedetta parola *bello ideale;* parola sempre o male intesa, o non voluta intendere; parola veramente fatale all'arte, e da cui forse trassero origine i maggiori danni che essa ebbe a soffrire — !!

Gli enciclopedisti Watelet, Levesque, Monges ec. tentarono riunire in un corpo di dottrina le tanto disparate teorie sulla pittura; ma prima di tutto trovarono ostacolo

(1) *Algarotti co. Francesco*. Saggio sopra la pittura — Livorno 1763 in 8.

a ciò conseguire nella forma di dizionario che credettero sciegliere all'uopo, forma sempre pessima a dar unità ad un insegnamento qual siasi. Poi non volendo essi se non compilare, urtarono necessariamente nelle più discordanti contraddizioni. L'opera pur troppo inutile degli enciclopedisti è con molto senno giudicata dalle seguenti parole di Montabert (1): »Ce n'était qu'un depôt, une compilation, »qui non seulment attendait les réductions et la simplicité »de la méthode, mais qui n'était pas de nature à remplir »toutes les lacunes qu'avaient laissè subsister sans re»grets les theoriciens qui s'etaient occupés de publier des »traités.»

In generale il difetto maggiore de'libri che ho fino adesso citati, sta nel continuo raccomandare che essi fanno un eclettismo d'imitazione sui grandi modelli, nelle varie parti in cui furono sommi, piuttostochè un profondo studio sulla natura, base unica dell'arte, senza cui l'edifizio una volta o l'altra precipita.

Ma se le massime pregiudicate e servili che quei libri tentarono propagare furono ostacolo al progredimento dell'arte anche allora che si composero, quanto più non saranno o dannosi od almeno inutili adesso, che molte menti cominciano a sentire come sia fatuità cercare le inspirazioni nei soli tipi antichi; adesso che molti cominciano a scorgere quanto domandino novelli costumi, bisogni novelli, ed una società bramosa di avvenire più largo, che ha mestieri trovare nelle arti un mezzo ad acconciamente rappresentare l'essenza propria, i proprii desiderii, le proprie speranze, tanto lontane dall'essenza, dai desiderii, dalle speranze del vecchio mondo pagano!

A questi desiderii, a queste calde speranze pareva dovesse rispondere, più che ogni altro lavoro uscito negli ultimi anni, la voluminosa opera che pubblicò in Parigi

(1) *Montabert*. Tom. 1. p. 67.

P. de Montabert (1) e intitolò *Traité complet de peinture*. E che dovesse risultare completo nessun dubitava, perchè comparve nel formidabile aspetto di nove grossissimi volumi e di un atlante. — In fatti l'autore non dimenticò di far molte e molte parole, e portar citazioni su ogni più piccolo argomento che si attiene alla pittura. Discorse sul bello e sulla storia dell'arte, discorse sulle regole cromatiche del colorito, sulla geometria del disegno, su tutti i più menomi accidenti di prospettiva: e su che non discorse? Insino sulla più o meno comoda snodatura dei cavalletti da pittore; e su ogni argomento vi si adagiò tanto, anzi vi si sdraiò, che pareva non d'altro avesse a trattare. — Lascio a parte la noia molta che deve venirne ad un povero artista leggendo una così fatta congerie di parole. Per imparare si può soffrire qualche cosa, anche il peggiore de' flagelli, la noia: ma fatto è che non so poi se possa imparar veramente i migliori precetti dell'arte chi si faccia a meditar su quell'opera — Montabert s'immaginò che arte veramente grande non sia stata se non quella de' Greci, e de' Romani; s'immaginò che quei sommi artisti dell'antichità avessero regole e norme fisse e teorie e filosofie dell'arte. Fermo fino quasi alla monomania in questo pensiero, vide regole per tutto, per tutto norme da cui nessuno poteva osare di scostarsi senza pericolo. Disse più col labbro, che coll'intimo convincimento dell'animo, unico studio dei Greci essere stato la verità; ma la giustezza di questa proposizione intenebrò affermando che Fidia e Prassitele ed Apelle componevano questa verità colle squisitezze del bello e colle bellezze ottiche. Non si accorse, o finse di non accorgersi, che il grande studio dei Greci era la natura non tramestata da fantastiche scelte, ma quale si mostra nelle infinite sue, non deformità, ma

(1) *Montabert*. Traité complet de peinture — vol. 9 ed un atlante — Parigi 1829 in 8.

tipiche varietà, le quali non possono tollerare se non una regola sola e semplice ad intendersi quanto difficile a conseguirsi, rappresentare il modello con più esattezza che sia possibile, che è quanto dire, rendere la immagine espressiva, energica, grande quanto l'esemplare. Che se pure i Greci adottarono ciò che gli estetici vollero chiamare *bello ideale*, ossia una scelta di parti vere composte in un tutto non facile a rinvenirsi in natura, ciò fu nella effigie dei loro numi, in cui l'arte era necessario mostrasse non so che di *Jeratico* che si collegasse alle antiche tradizioni, ovvero rappresentasse idee e percezioni che nella natura materiale non esistevano se non separate, e che colla unione loro potevano porgere intero il sentimento di un'astrazione o religiosa o morale o fisica.

Montabert, innamorato de'Greci, l'arte dei secoli rozzi ammirò solo perchè la teneva derivazione della ellenia; quella del cinquecento gridò barbara perchè sui Greci non gli pareva formulata. Non si vergognò di chiamar barbaro talvolta lo stesso Rafaello: tanto gli annaspava la vista quel preteso bello ideale de'Greci! — Indovinate dove lo trascinò lo accecamento? A non vedere raccolta la eredità dei greci maestri se non dal pittore David, quel gelido centro dell'arte sotto l'impero napoleonico.

Nè, stando fedele alla sua teoria, avea veramente torto Montabert, perchè nessuno seguitò più scrupolosamente le supposte regole dei Greci quanto David. Chi va pazzo per le regole vegga nei suoi vasti quadroni di Versailles e del Luxembourg che bel costrutto egli ne cavasse.

In mezzo ai notati difetti l'opera di Montabert è per altro sparsa di un nobile sprezzo per Michelangelo, pei Carracci, per le scuole eclettiche; dal barocco abborre, abborre dalla servile imitazione de'cinquecentisti, il manichino detesta, la prospettiva propone come studio essenzialissimo, e da per tutto l'opera va seminata di osserva-

zioni preziose le quali, se dette fossero più stringatamente e con più efficace parola, porterebbero vantaggio grande agli artisti. E la inutile prolissità di quel libro fu certo la causa più forte per cui fu in breve letto appena da alcuni fervidi amatori, dagli artisti mai; e l'autore non potè raccogliere quella messe di gloria che a diritto dovea essergli riserbata. Ed egli, che utile fu veramente all'arte, egli che le pospose la salute e gli agi, non ebbe neppure un da lui tanto desiderato conforto, il nastro della legion di onore che meritava ben più di tanti, a cui viene dal re de' Francesi con forse troppa liberalità conferito (1).

(1) Per ciò che risguarda la sola parte pratica della pittura, tornerà utilissimo all'artista il consultare *Les notions pratiques sur l'art de la peinture par John Burnet*, Paris 1835. L'opera originale è in inglese, ma fu tradotta in francese dal pittore Van-Geel.

III.

NECESSITÀ DI UN LIBRO CHE MOSTRI AL PITTORE ODIERNO ITALIANO LA GRANDEZZA DELL'ARTE SUA E I MODI DI RAGGIUNGERLA.

Da quanto abbiamo premesso risulta dunque che all'Italia manca ancora un libro che serva di utile istruzione ai presenti pittori storici italiani: potrebbe dirsi esser questo uno di quei tanti libri fatti che rimangono ancora da farsi. Ed io in certo opuscolo pubblicato anni sono, in cui intesi a gettare qualche rapida osservazione sullo stato presente della nostra pittura, ho invitato le generose e forti penne della penisola a porsi a tale opera con animo francato da servili riguardi. Nessuno, almeno sin ora, sembra aver dato orecchio alle mie parole. Io sicuramente non mi sento forze da tentare solo la impresa con quell'ordine e copia d'idee con cui andrebbe condotta. Si vogliono a ciò profonde cognizioni e perizia pratica dell'arte, lunghe ed accurate osservazioni, confronti, esami diligentissimi; in somma tutta quella suppellettile di cognizioni che io so bene di non possedere. Pure colla speranza di meglio stimolare alcun valente, perchè finalmente dia opera a libro tanto necessario, avviso far pubblici adesso alcuni miei pensieri intorno alla educazione conveniente al pittore storico italiano de'nostri giorni. Una sola preghiera avanzo al mio gentile lettore, ed è che egli voglia considerare questo mio scritto non come un compiuto trattato di pittura, ma invece come un'indicazione di quanto a me sembra da

farsi pel vantaggio vero dell'arte. Giudicato in questa maniera, confido non lo troverà inutile affatto.

A meglio conseguire questo fine credo sia vantaggioso dividere in quattro parti il mio scritto. Per non errare nel rimedio, è necessario mostrare innanzi tutto la esistenza del male: e per questo la prima parte destinai ad esaminare lo stato presente della nostra pittura ed a notarne le colpe. Per far più conoscere ove sia la radice del cancro, meglio è addentrare nella piaga lo specillo: alla piaga sanguinente sarà grave dolore lo so, ma come per altro mezzo sperare che si avvii a guarigione? Dirò prima come i grandi antichi studiassero l'arte, poi osserverò in qual modo la studino adesso i moderni. Delle accademie dirò molto e non sempre bene; ma forse dirò meno male di quanto esse ne facciano.

L'arte dev'essere una molla potente di civiltà; ed il considerarla trastullo o passatempo, è turpe colpa di secolo ad ogni profondo pensiero o indifferente o schernitore. Ma essa si compone, oltrachè d'un'essenza tutta spirituale e che si drizza ad alto, si compone, dico, d'una parte intieramente tecnica che bisogna apprendere come un'arte meccanica od un mestiere. Si può pensare squisitamente quanto Rafaello, nè per questo si varrà a condurre neppur una delle divine figure che stanno nelle camere vaticane, se non si avrà tutta la perizia pratica nel disporre il colore e nell'usar la matita che aveva il Sanzio. Per questo premetterò tutte quelle osservazioni che mi sembreranno opportune a preparare un utile insegnamento delle pratiche tecniche. Poi dirò, e non brevemente, della parte spirituale: e qui comprendo che cadrebbe d'obbligo un trattato sul *Bello;* ma, oltrachè io non saprei farlo bene, forse diverrebbe inutile ingombro del libro il quale allora, come tanti altri lavori estetici, agli artisti non gioverebbe per nulla. Dirò invece in qual modo mi sembre-

rebbe si dovesse condurre la educazione letteraria del pittore, come si avrebbe ad avviarlo nella scelta dei tipi (il grande e profondo pensiero di Leonardo), e come la scelta dei tipi non sia altro che il male inteso bello ideale dei Greci. Dirò in seguito della espressione, della composizione, della scelta dei soggetti.

V'è poi un'educazione, e forse di ogni altra più efficace, che all'artista non viene nè dalle accademie nè dalle scuole, sì bene dalla società e da se stesso: ed io nell'ultima parte del mio lavoro farò di esaminare la influenza che la società può esercitare sull'artista, e le relazioni che quest'ultimo lega ad essa; relazioni da cui ne viene gran parte della indifferenza e dello spregio che il pubblico porta agli artisti ed all'arte; relazioni che, se fossero meglio intese o guidate, porterebbero gli uni e l'altra a dignità vera e durevole.

Porto fidanza che tutti quelli, cui è dato in così difficile materia veder più innanzi di me, si faranno a rettificare i falsi ragionamenti che forse pur troppo mi saranno usciti in copia dalla penna, e così senza avvedersene getteranno le basi del libro di cui pure tanto abbisogna l'arte italiana. Me beato se queste critiche verranno dettate da intero animo, da cuore sincero; nè mai dal maligno vezzo di alcuni che, anche ignorantissimi di un argomento, scaraventano stolidi anatemi contro chi lavora, forse solo perchè lavora; nè dal mal talento di altri (e pur troppo son tanti) che attoscano con morsi velenosi chiunque drizza i desiderii e le forze a sbruttare questa misera patria da sozzure e da errori, e bramarla un'altra volta terra invidiata di maraviglie. Se i soli onesti ed i giusti saranno i miei giudici, avrò conseguito più che io non osava sperare, avrò avuto il più largo premio della mia fatica, perchè sarò sicuro d'avere almeno in iscorcio portato qualche vantaggio con essa. Io non andrò noverato, spero, fra quei molti

che, avversi ad ogni voce della ragione, se fanno uscire qualche cosa pei torchi, esigono dal pubblico incensi adulatori, non la santa voce del vero; genti simili a quel cieco che, tornando dopo tanti anni a riveder la luce, imprecava contro il chirurgo, perchè tanto benefizio in sulle prime gli tornava in dolore.

Mi vive però calda nell'animo una speranza che, per quanto scarse o deboli all'uopo sieno per essere le mie parole, non saranno adesso seme gettato in arena. Anche in mezzo all'indifferentismo sociale veggo alcune menti avvivate da sincera ed energica fede verso l'arte, menti che pensano e meditano, menti che comprendono a quale alto scopo può essa venir dirizzata. Nelle masse poi scorgo, prezioso segnale di avanzamento, una tendenza a francarsi da ogni illusione. Il regno dei *dilettanti*, degli *amatori*, dei *mecenati*, come giudici supremi del bello, pare tocchi al suo termine anche in Italia. Il buon gusto come il buon senso cominciano ad aver sede intieramente fra il popolo, il quale, tuttochè quasi sempre inetto a giudicare le finezze di esecuzione di un'opera artistica, ne intravede però sempre il lato divino, utile, sociale. Oh! confidiamo che ben presto non saremo più le vittime di quelle mille e mille approvazioni accademiche che perpetuavano le celebrità di tante false produzioni, sanzionavano gli errori del *manierismo*, e comandavano l'inazione del pensiero. Confidiamo che presto verrà un criterio generale del bello e del vero che non sarà più cerco tra regole aride, tra imitazioni servili, tra plagi abbietti di greche e romane idee, ma starà fermo e fisso nel sentimento delle masse civili. Il tempo delle finzioni, la Dio mercè, va cessando. Quelli che pensano colle parole di Omero, di Orazio, di Cicerone, di Ippocrate, di Columella, perchè non sanno pensare coi loro cervelli; quelli che avvinghiavano la immaginazione, questo eletto dono di Dio, tra funi e dande, ora vanno scemando

in numero, nè fanno nerbo, anzi fuggono dinanzi alla luce del secolo come gufo che allo spuntare del sole si rintana tra i fessi di diroccato castello. La verità per tutto trionfa; essa spazia con ala sicura sull'universo e sull'uomo; essa canta le glorie di Dio, le speranze de' fratelli, le scoperte del dotto, i ragionamenti del filosofo; essa inneggia lodi al secolo che risparmia con mille trovati quella più che oro preziosa suppellettile, il tempo. Essa volge tutto all'utilità morale, grande principio se non del presente, almeno di un avvenire non lontano, il quale ne fa a giusta ragione sperare, che anche l'arte non sarà d'or innanzi in Italia un lusso da gran signore, ma un bisogno del popolo. Il tempo del palazzo è passato come quello del vassallo, grida con eloquente entusiasmo C. Robert.

Sì, l'arte, come tutto il resto, deve per vivere farsi popolare, vale a dire essere utile a tutti. Dopo tanti anni di schiavitù passati strisciando fra gli atrii adulati, è tempo ch'essa si proclami libera, e s'impodesti della sua vera eredità, la grandezza della natura divina ed umana. L'antico ideale, eroico o simbolico, sul quale si sdraiano gli eruditi, deve cedere ai pensieri popolari ed alla loro espressione, di cui la moltitudine è solo e sapiente giudice. I lontani sistemi astronomici, le fatiche di Ercole, le spedizioni di Bacco, le imprese di Ettore e di Alessandro, fatti od allusioni in cui il popolo più nulla trova di collegato colle sue brame, dovranno un dì o l'altro anche in Italia cedere il luogo alla vera storia nazionale, tanto passata che contemporanea.

Il secolo per tutto grida *innanzi* alla scienza ed all'arte; ed anche noi italiani, così nelle scienze operosi, facciamo di obbedire a quel grido in quanto spetta ai prodotti artistici. Se alcuni pochi si piacciono tornare in dietro, ed amare più le glorie di Atene e di Roma, che i bisogni dell'uomo presente, lasciamoli camminare tranquilli pel loro

viaggio a ritroso, lasciamoli idoleggiare in pace il gigantesco cadavere in cui tentano trasfondere indarno un soffio di vita. Basta che non diamo ascolto ad essi, quando pretendono trascinarci nel loro corso retrogrado: basta che ci ricordiamo che, nei tempi e fra le circostanze presenti, l'arte per essere veramente grande deve farsi cristiana; che non vuol già dire rappresentatrice soltanto di temi religiosi, come pensano certe menti, ma sì bene conforme al vasto pensiero evangelico, che vuole tutte le libere discipline mirino al vero ed all'utile, mirino a varietà ma catenata dall'unificatore principio di farci migliori, mirino ai vantaggi del povero popolo, del popolo che, fino adesso con più che aristocratica buffa, lettere ed arti spregiarono.

Confortiamoci, e speriamo che giorno così bello non sarà tardo a spuntare anche per noi, e l'Italia progredirà nell'arte come ora progredisce nella scienza. Se a questo passo essa giunge, avrà nome un'altra volta della più culta nazione dell'universo. Ed a questo passo confido arriverà fra breve e perchè l'ingegno italiano ad ogni tenue scintilla si avviva in fiamma potente, e perchè la civiltà non sarà più d'or innanzi privilegio di pochi, ma sacro e durevole patrimonio di ognuno.

IV.

STATO PRESENTE DELLA PITTURA STORICA ITALIANA.

Greci e Romani sapevano perfettamente in quale condizione trovavansi le arti loro; sapevano quando doveano dirle belle, quando insignificanti; sapevano che primo loro scopo era mostrarsi lingua emblematica ed educatrice, la quale, splendidamente decorando gli edifizii, istruisse il popolo. In fine essi possedevano un'arte sociale compresa e sentita da tutti. Ma noi italiani di oggigiorno siamo lontanissimi dal sapere tutto ciò; sebbene non ommettiamo di usare tutti i mezzi, coi quali dovrebbero finalmente ridursi a vantaggiosa unità i dissimili e cozzanti giudizii che portiamo sui varii prodotti artistici. Ogni anno abbiamo nelle principali nostre città pubbliche mostre di oggetti d'arte, ove grandi e popolo, dotti ed ignoranti, delicate damine e gravi vecchiardi s'accomunano ognuno a dir la sua, a gettare là dentro, non importa se a proposito od a sproposito, il loro giudizio: abbiamo giornalisti che gettano il loro sapiente sguardo su quei lavori, e poi rinzeppano delle loro disparatissime osservazioni la sempre più ricrescente stampa periodica, questo attuoso ed energico propagatore della moderna civiltà. — Eppure, in tanto scialo di pubblicità, in mezzo a tante svariate e diligenti disamine, stimerei ben ingegnoso colui che potesse farsi un giusto criterio sul vero stato della presente nostra pittura storica, e sapesse dirmi se le nostre arti sieno ora sul progredire, ovvero in sul declinare. Chi le pone sul

vertice del monte, qualche altro al piede; chi le encomia divine, chi le vede cadavere. Se uno mi loda a cielo un dipinto, un altro lo dice degno di ornare le pareti delle taverne. Se leggo le dotte colonne di certe appendici e di certi *album*, ora scorgo pittori e scultori avanzare od almeno pareggiare per merito Rafaello, Tiziano, Fidia, Prassitele; ora non saper più nè inventare, nè disegnare, nè colorire, nè scolpire, operare tutto a caso, riuscire talvolta lodevoli per mero accidente. Se ascolto poi certi letterati, mi vanno predicando che ciò è inevitabile sciagura di tutti i tempi, perchè gli uomini, nel giudicare dei loro contemporanei, si lasciano facilmente abbacinare da quelle passioni e prevenzioni, da cui possono andar scevri i soli avvenire: che sarà quindi ufficio della posterità porre a giusto vaglio i letterati come gli artisti... Possibile che abbiamo tutti, proprio tutti a morire senza sapere se le arti moderne italiane sieno buone o cattive? possibile che tanta fortuna sia riserbata ai soli nostri tardissimi nepoti, e che a noi tocchi per tutta la vita giuocare a gatta cieca? Nel secolo del progresso veramente simili proposizioni dovrebbero stimarsi qualche cosa peggio che frivole.

Tanto male viene, secondo che io penso, da un fatto che non vorrei dover mai rivelare. Viene dai molti pregiudizii in cui versano i pochi che alle arti consacrano la vita; dei quali alcuni pensano che fine solo di esse sia il diletto degli occhi, mentre altri per lo contrario avvisano che, avendosi dagli antichi artisti raggiunto il più alto segno, non resti di meglio a fare che riprodurre il già fatto, sotto pena di cadere nell'errore. Altri ancora credono quella verità che ci cade sotto gli occhi cosa troppo volgare per meritare di venir riprodotta così; essere quindi unico mezzo a scuotere gli animi intormentiti, dal lungo tedio di mille volte ripetute impressioni, il tentare novità tanto più mirabili, quanto più si dilungheranno dal vero che

abbiamo tutto giorno dinanzi allo sguardo. Quanti sono, vi domando io, che sospettino nelle arti altro fine che quello di dilettare, e veggano in esse una molla attuosa di civiltà, una potenza vigorosa, talvolta più della parola, a dire un pensiero grande? Ben pochi. Da ciò quel cozzare misero di giudizii, quel veder bianco ove altri vede nero. Un artista, che trova ogni bellezza nell'armonia del colore, dirà pessimo un quadro che non abbia di pregevole che il solo disegno: e un altro artista, che reputa il colore tutt'altro che necessario al buon successo d'un quadro, dirà il contrario. L'amatore, educato a non chiamar pregevole se non quanto simiglia ai quadri di Tiziano e di Rubens, troverà fiacca una tela ove niuna ricordanza sia di quei grandi. A chi vuole ne'dipinti fantasia veloce e calorosa parrà divino l'ultimo giorno di Pompei del Bruloff; chi le ingegnose fantasticaggini ammira solo come sforzo d'ingegno, ma non approva, dirà quella gigantesca tela delirio di una mente vastissima. In tanto pericoloso urtarsi di giudizii, che non ci lasciano quasi distinguere il bello dal brutto, e perchè non interrogare il popolo? il popolo che, se non conosce le finezze di un'opera artistica, ne intravede però sempre ciò che vi ha veramente di sociale. Perchè non appalesa egli la propria opinione, e nè condanna nè approva le pagine che si stampano intorno alle nostre arti presenti?... Semplice quanto dolorosa risposta: perchè il popolo non intende le nostre arti presenti; non sa trovare in esse lingua efficace, vita, espressione; le interroga, e quelle non rispondono: le guarda, e quelle gli simigliano senza affetto nè fede, sole fonti di care dilettazioni; le considera infine come una lingua morta, e tali esse veramente sono. — Di solito i nostri architetti cercano lo stampo di fabbriche, che dovrebbero provvedere ai bisogni presenti, fra le regole di Vitruvio, di Vignola, e di Palladio. Molte statue, qualunque sia l'era e la civiltà a

cui appartiene il soggetto, sono tolte a prestito dall'antico, sono modellate sulle forme di qualche nume pagano che più non giova a trasmetterci un'idea morale. Che dire poi dei dipinti storici? Il più delle volte anzichè attestare un pensiero profondo, non appalesano che immenso studio a produrre un gradevole effetto di linee e di colori. Poveri d'inspirazione, non si compongono che di fredde imitazioni, di plagi vergognosi, di grette diligenze a condurre con fiamminga pazienza metalli, trine, tappeti: ovvero, che è peggio, manifestano come i loro autori sieno schiavi delle convenzioni; vale a dire, invece di seguitare il vario che ci offre natura, si compongono un sistema di operare e d'inventare formulato da invariabili maniere, da cui poi finiscono a non potersi più dipartire, anche se ne avessero lo ingegno e la volontà. Difetto è questo dannoso e difficile a togliersi più degli altri tutti, perchè si mostra sotto le apparenze della purezza e della correzione. Meno male se l'arte fosse ora fantastica, deforme, barocca; imperocchè presto assai coi lumi presenti si giungerebbe a chiarire l'abbaglio: ma fatta mediocre com'è, ma simile ad una *mezza misura* della vita sociale, ridotta, siccome molte parti della nostra letteratura, ad un *quasi*, essa è in quella fatale condizione che mantiene sospesi fra la morte e la vita, che svigorisce senza estinguere, che non è nè bellezza, nè errore.

Il vero, quel gran libro in cui ogni affetto, ogni sentimento, quindi ogni poesia si racchiude; quel libro che solo può essere compreso ed ammirato dal popolo, non si osserva che di rado, ed osservato si storpia, o si pretende correggerlo (corregger il vero, mio Dio!) per ridurlo al *bello ideale*, il decrepito Achille di certi estetici, quel mal unito mosaico con cui quasi tutti i pennelli italiani compongono i loro dipinti. Alcuni artisti e, per vergogna d'Italia, non figli di essa, nè allevati col rancido latte delle sue

accademiche discipline, furono salutati sommi anche dalla voce del popolo italiano: e perchè? Perchè, abborrendo essi da ogni convenzione od imitazione, al solo vero strettamente attenendosi, furono compresi dal popolo, il quale gli ha di già rettamente giudicati, senz'aspettare per questo la cattedratica voce dei letterati incensieri, senza lasciansi imporre in nessun modo dal biasimo o dalla lode dei giornalisti.

Noi quindi crediamo che, a poter veramente conoscere la condizione delle arti presenti italiane, e più particolarmente della pittura e della scultura, a ridurre a vantaggiosa unità tanti giudizii discordanti, a portare qualche utile agli artisti, a fare in fine conoscere al popolo d'Italia cosa sieno le sue arti, solo mezzo sia quello di esaminare quanto esse si accostino, non ai grandi modelli, ma al vero; perchè teniamo ferma nell'animo la sentenza che solo nella verità e nell'affetto stia chiusa ogni bellezza fisica e morale. So bene che tutti quelli i quali sin ora lodarono certi dipinti e certi marmi, cui unico pregio era imitare Rafaello o l'antico, non soscriveranno facilmente a questa sentenza: so bene che la combatteranno i pedanti, la combatteranno i propugnatori delle vecchie dottrine, la combatteranno i nemici (e sono tanti) dell'ingenuo trecento, del castigato quattrocento, la combatteranno finalmente coloro che predicano doversi camminare sulle orme altrui colle regole alla mano, come fanciulli colle dande alle spalle.

Ma finchè i pedanti non hanno migliori ragioni di quelle usate fino adesso, onde persuaderci che fuori del vero vi sia bellezza; finchè non usano migliori ragioni a convincerne che, a far bello un nudo dipinto o scolpito, sia necessario copiare il volto da uno, il braccio da un altro, le gambe da un terzo; finchè non s'ingegnano a provar falso quello stupendo discorso uscito dalla vigorosa

mente di Nicolò Tommaseo (1) sul *bello ideale*; noi staremo saldi nelle nostre opinioni, come la torre dantesca che non crollava giammai la cima per furiare di procelle.

Noi pensiamo che le arti italiane, e specialmente la pittura, non si meritino punto le severe sentenze di Robert, di Montabert, e di Saint-Cheron (2); ma avvisiamo sieno di molto inferiori a quelle d'altre nazioni. E parlando della sola pittura storica, ci pare che in tre categorie possano raccogliersi le colpe che adesso la sozzano: cioè

1.° Imitazione servile delle altrui maniere;

2.° Riproduzione minuziosa del vero esteriore;

3.° Convenzioni.

Su tutte e tre diremo ora il nostro pensamento.

1.°

Sulla imitazione delle altrui maniere.

Qual è l'estetico od il professore d'accademia che non gridi contro la imitazione delle altrui maniere, e non ne mostri i gravissimi danni? E chi poi contribuisce più a perpetuare questo vizio degli estetici e dei professori delle accademie? Singolare contraddizione veramente, avverte il Manzoni, venirci a gridare di continuo: siate originale, ma

(1) *Tommaseo*. Della Bellezza educatrice. Venezia pel Gondoliere 1838, pag. 24.

(2) C. Robert nel suo *Essai d'une philosophie de l'art* dice a pag. 214 le seguenti parole a carico della pittura italiana: « A l'autre extremité du continent une nation languit également privée des »inspirations du beau, l'Italie mère généreuse de la civilisation moderne, gît maintenant au plus bas dégré... Citer des noms, serait »outrager sa gloire ».

Saint-Cheron dice poi non mi ricordo in qual giornale del 1836: «En Italie, depuis la mort de Canova, le génie des arts a déserté »cette terre, qui fut, pendant tant de siécles, sa patrie bien aimée: »a cette heure, c'est le pays où il se fait la plus mauvaise peinture »et sculpture, la plus mauvaise musique ».

non fate poi nulla che non sia stato già da altri eseguito (1). Finchè ci dicono: leggete Cicerone, Tacito, il Bembo, il Casa per poter modellare su que' sommi lo stile, è naturale che penseremo con Cicerone, con Tacito, col Bembo, col Casa; cioè non penseremo per nulla, perchè il nostro studio sarà rivolto unicamente ad incastonare nell'idea nostra quella dell'autore favorito: e, siccome la frase, più ancora che la nuda parola, è sempre involucro che s'informa del pensiero dell'autore, non potrà non venirne che i modi di uno scrittore, anche portati ad un altro corso d'idee, non vi lascino la impronta loro.

Peggio assai quando in un'accademia di belle arti vi comandano di copiare un quadro del Caliari per apprendere la trasparenza del colorito, uno di Tiziano per imparare a dar forza ai toni senza troppi contrasti, una testa del Correggio per conoscere i mezzi opportuni a dar rilievo, Rembrant per la gran macchia, Rubens per la freschezza, Rafaello e l'antico pel corretto disegno, Michelangelo pel grandioso. Come avrete a fare, poveri giovani, a marcirvi su quei modelli senza perdere ogni vigore di originalità, e rendere lo stile vostro un mal composto mosaico d'imitazioni servili? E quando poserete il freddo e timido pennello vostro sopra una composizione che avrete inventata a metà con Michelangelo, come potrete non raggelarla ancor più colle tramestate reminiscenze di tutti quegli stili che avrete studiato? Si potrebbe tentare di correggere questi artisti dicendo ad essi: guardate cosa hanno guadagnato i Carracci seguitando questo sistema; ma fatto è che artisti in questo modo educati ammirano ancora i Carracci, e s'illudono che perfetto sia quel pittore che formossi secondo il noto sonettuccio d'Annibale, i cui miseri versi pareggiano i miseri precetti. Vero è che codesti ar-

(1) *Manzoni*. Pensieri critici. V. il *Raccoglitore* italiano e straniero che si stampava in Milano, anno IV. parte 1. pag. 6.

tisti pretendono togliere i mali effetti della imitazione studiando, o fingendo studiare ogni parte dei loro quadri dal vero. Ma a che serve mai questa tarda osservazione della verità? Poco meno che a nulla: perchè, ignorando la maniera di rappresentarla come la vedono, o piuttosto vedendola alla loro maniera, la convertono a seconda delle reminiscenze de' quadri celebri da cui la mente loro va rimpinzata; e per questa via finiscono talvolta a tramutare un modellino gentile e magro in una figura grandiosa quanto i profeti di Michelangelo.

La più fatale per altro delle imitazioni a me par quella delle statue antiche. Nè è già che nelle statue antiche vi sia minor correzione che nei quadri de' cinquecentisti, anzi ve n'è molta più; ma, appunto per questo, lo studio di esse può diventare perniciosissimo. Sviluppo subito questo mio pensiero, perchè a molti non paia paradosso importabile. I trattatisti ed i professori di pittura a quando a quando si vergognano di lodare senza misura nè modo le tele di Paolo e di Tiziano, e ci pongono in avvertenza sugli errori che vi son dentro, e raccomandano di evitarli: ma le statue, specialmente greche, in cui sicuramente molta più verità e molta più bellezza si racchiude, encomiano a cielo, e gridano a tutta gola d'imitarle sempre, e di tenerle come unica guida dell'arte. Ne viene da ciò, che molti giovani, quando hanno studiato l'antico, credono d'aver fatto studio più utile assai che non quello del vero; e quando hanno la natura dinanzi agli occhi, anzichè ricopiarla come sanno ed attraverso le ricordanze d'altri esemplari, la sprezzano e la rigettano come inutile od impacciante. Quante e quante volte non mi avvenne vedere artisti profondi nella conoscenza dell'antico porsi a ritrarre dal vero, e poi smettere tosto il lavoro, perchè il vero dicevano assai men bello delle statue; e lo trovavano in fatto potente impedimento alle idee loro imitatrici o convenzionali, e tutte infardate da

confuse rimembranze de'bassorilievi del Partenone e della colonna traiana! — Quanti altri non ne ho veduti consecrarsi pazienti a ritrarre dal modello vivo, e a forza di correggere da una parte, mutar dall'altra ciò che pareva ad essi men puro, farne uscir fuori tipo tutto differente da quello che ricopiavano, e ricordante invece alcuno dei capolavori dell'antichità! Ma perchè, diranno molti, se l'antico è veramente bello, può essere colpa imitare l'antico piuttosto che il vero? Oh! perchè la verità è sempre più bella e più viva di qualsiasi maniera; perchè, seguitando anche ingegnosamente i modi di un altro, si perde molto di originalità e di spontaneità, doti che distinguono l'uomo sommo. Non è la prima volta che queste cose si dicono, e quindi mi pare inutile insistervi sopra un pezzo. Per convincersi poi quanto sieno applicabili al caso nostro, basta portarsi ad osservare la maggior parte delle odierne tele storiche italiane, quelle specialmente dei così detti *stilisti*. In esse sta impresso languore, stento e servilità: v'è forse correzione, ma il gusto e l'originalità vi si desiderano: v'è un'affettazione d'espressione, ma la vera vita, e quel, dirò quasi, movimento che solo lo ingegno educato alla scuola del vero può dare, mancano affatto. — La maggior parte degli artisti italiani, che si attennero alle massime di David e della sua scuola, meritano così fatti rimproveri. Ed è poi curioso vedere, che i più freddi, i più insignificanti son quelli che più tempo spesero intorno alle statue ed a Rafaello, ed in ogni pennellata tentano mostrare la lunga osservazione di quei grandi esemplari piuttosto che della verità.

Hanno un bello strombazzare alcuni giornali che certi vecchi artisti educati a quella scuola, che pure ancor ci rimangono, sono gloria d'Italia e degni eredi del Sanzio; ma non per questo faranno diventar buoni i mediocri dipinti di quei cotali, nè avranno mai concordi alla pregiudicata sentenza loro i veri artisti, i veri conoscitori ed il popolo,

conoscitore ed artista più ch'altri non vorrebbe.... Possibile che certi scrittori d'arte non s'accorgano, che indegnamente vituperano i grandi antichi paragonando ad essi tante moderne mediocrità, ed incensandole con parole e forme bassamente adulatrici?

Dopo questa sorta d'imitatori, che dicemmo eclettici, ne viene un'altra forse ancora più nociva all'arte, gl'imitatori cioè di qualche artista vivente salito in molta riputazione. Di costoro ve ne sono per tutto; nè per ora è da sperare finiscano, che anzi mi pare vadano moltiplicandosi ogni dì più, in ragione che si fa più vasta e più diffusa la fama dei loro esemplari. A Venezia vedete crescere sempre più gli *schiavonisti*, a Milano gli *hayezisti*, a Roma i *podestisti* ec. ec. E tutti costoro, privi che sono del cuore e dell'ingegno de' loro modelli, i difetti di questi esagerano, alle bellezze non giungono, e diventano perniciose caricature che mantengono l'arte nell'errore. — Capisco che a questa maledetta peste li spinge, forse più ancora che la miseria dell'ingegno, la sete di maggior guadagno, certi siccome sono che il ricco paga ed applaudisce chi più seguita la moda, e va dietro all'artista proclamato da essa eccellente.

Non so in fatti ad essi dare gran torto, specialmente se scarso in essi lo ingegno, e sommo il bisogno od il desiderio dell'oro; ma non per questo posso tralasciare di chiamarli artisti da poco.

2.°

Sulla imitazione minuziosa del vero esteriore.

Ma alla fine il buon senso, anche lungamente infiacchito dall'errore e dal pregiudizio, si rialza con impeto, e, ribellandosi a suoi oppressori, colle poche forze che gli rimangono tenta ricattarsi de' mali passati. Molti giovani,

per quanto corrotti dalle accademie, a quel grido risposero; e, nulla badando alla voce de'maestri che tentavano rattenerli nell'antico pantano, s'accorsero che dal solo diligente studio della verità poteva venirne onore ad essi, vantaggio all'arte. E la verità molti di essi già seguitano con diligenza fin troppo minuziosa, e non è pericolo dipingano un pezzo di corda, un frantume di pietra senza averlo guardato dal vero; e se vi colorano un panno lacero, non vi è dubbio dimentichino di rendere ogni scucitura, ogni guasto che avranno veduto nell'originale; e se hanno una testa da colorire, ne fanno il più scrupoloso ritratto sulla natura, e non v'intralasciano un pelo o la più piccola ruga.

Per quanto molti si scalmanino a dirci che per questa via si corre ad uno sminuzzamento dell'arte che le toglie il da essi creduto necessario grandioso, pure stimiamo che in questa maniera soltanto possa la pittura italiana liberarsi dalle poco lodevoli scuole di certi vecchi barbassori. Ma in tal modo non avremo più, mi si va ripetendo, la così detta *pittura monumentale:* tanto meglio, rispondo, se per pittura monumentale intendete solo i macchinosi quanto gelidi quadroni di David, il diluvio di Girodet, le allegorie di Gerard, i vasti dipinti di Picot, di Mauzaisse, di Blondel, di Chaudet, di Dejuinne, di Garnier, di Guerin ec. ec., i freschi della cappella medicea a s. Lorenzo ed alcuni fra quelli degli appartamenti del palazzo Pitti a Firenze: tutte opere che l'Italia e la Francia lodarono troppo fin ora.

Confesso per altro che questa specie di reazione che ai vecchi sistemi oppongono i giovani, questo mutamento salutare non può essere vantaggioso, e non è, se non alla forma dell'arte; e tutta l'arte nella forma non può contenersi per certo. Bisognerebbe che progressivamente giungessimo a far migliore il concetto, a ridurlo evidente rive-

lazione di sentimenti veri, mezzo a commuovere utilmente il cuore delle masse: ed a questo passo non siamo giunti ancora, nè giungeremo certo fra breve; perchè que' giovani stessi, che con sì lodevole operosità si dilungano dai sistemi accademici, furono nelle accademie educati, quel latte succhiarono, e, per tutta la lenta e tarda via d'istruzione che seguitarono, mai fu loro permesso di dubitare che lo scopo dell'arte potesse esser altro che una esatta copia del vero esteriore. Quindi è che alla bellezza morale, cioè all'affetto ed ai modi di esprimerlo, nessuno di essi neppur pensa; neppur sospetta che la pittura possa aver altro fine che il diletto. Una delle imprese più difficili allo intelletto è sferrarsi dalle massime che gli furono nei primi anni mostrate ottime. Liberarsi dal vecchio uomo nessuno può intieramente: e questi giovani ve lo provano ad ogni istante; imperocchè vi copieranno sì ogni oggetto scrupolosamente dal vero, ma l'invenzione del loro quadro non già cercheranno fra gli affetti del popolo, o nella storia eterna dell'uomo, ma ve la acconcieranno secondo le convenzioni delle accademie insegnate ad essi sotto colore di teoria e di regole.

Hanno per giorni ed anni predicato ad essi: qualunque sia il vostro tema ponete in mezzo del quadro il personaggio principale, perchè vada veduto il primo; ponete il chiaro nel centro; studiate i contrasti di azione e di colorito, perchè sia nel vostro dipinto non verità, ma varietà; rifiutate i temi moderni, perchè gli abiti non son pittoreschi; ovvero anche d'estate dipingete le vostre figure con larghi mantelli, perchè è necessario aver all'uopo, come l'invocazione delle muse de'poeti arcadi, un bel partito di pieghe. In ogni tema, sia greco, romano, arabo, fenicio, scandinavo, fate trionfare il nudo, perchè il nudo è la parte più essenziale della pittura. — Che importa se la scena è in Siberia? Per far un piacere all'artista, anche i Cosacchi

quando pur fossero in guarnigione a Tobolsk possono andare senza camicia. Bisognerebbe che un giovinetto fosse proprio un miracolo d'ingegno per poter conoscere l'errore di tutte queste massime che gli furono raccomandate, come canoni dell'arte: è anche sommamente lodevole, se valse ad accorgersi che dall'imitazione dell'antico e di Rafaello non poteva impararsi a riprodurre esattamente la verità. Quando ad uno di questi giovani viene allogato un quadro, mettiamo caso, la congiura di Fieschi, che fa egli? Lo dispone colle massime sopra indicate; tanto sforza la composizione sino che trova la piramide; fa con improbabile od antistorico artificio venir la luce da fiaccole disposte ingegnosamente, perchè una massa chiara domini nel centro del quadro ed un gruppo scuro invece stia in un lato, e così di seguito. Quando poi saremo all'esecuzione di questo comunissimo pensiero, che forse potrebbe applicarsi non solo alla congiura di Fieschi, ma Dio non voglia anche a quella di Catilina, egli correrà le piazze finchè trova un amico che avrà, secondo il suo gergo, una *testa di carattere*, e gli dirà: fammi un favore, vieni al mio studio, voglio porre la tua bella testa nel mio quadro; ed ecco che lo farà diventare un Fieschi, senza però badare se i lineamenti del placido amico possano attagliarsi a quelli del fiero repubblicano. Così farà della moglie del Fieschi e de' congiurati: poco male poi se nessuno d'essi avrà tipo conveniente al soggetto. Il punto essenziale era che fossero tolti dal vero, e lo sono veramente con molto ingegno e bravura. In quanto poi al resto delle figure, i più attenti guardano le pose dalla verità; ma quando si tratta degli abiti che rivestono queste figure, li adattano sul manichino nella movenza ideata, e li ricopiano con paziente diligenza siccome stanno. Nè viene da ciò, che la figura è spesso morta, fredda, rigida quanto il manichino, ma la stoffa è riprodotta mirabilmente. Così pensato ed

eseguito il quadro, riesce quindi nullo affatto come espressione, senza parola pel cuore, ma degno di molto encomio per la scrupolosa imitazione del vero. È doloroso dover confessare che, di tutti i pittori del giorno (salvo poche eccezioni) questi appunto sono da noverarsi fra i meno traviati; sono quelli che scemano alquanto le vergogne dell'arte italiana: in essi almeno è il germe della riforma, e giova sperare fruttificherà prontamente. Dio volesse per altro che su questa, anche non bellissima strada, fosse la maggior parte de'giovani pittori italiani: ma pur troppo, quelli che amano la verità se non altro nella forma esteriore, quelli che vi danno diligente il ritratto del vero, sono ancora troppo pochi; ed i più escono dalle accademie convenzionali nella mano, come nell'anima e nel pensiero.

E siccome questa delle convenzioni è la piaga più contagiosa e più fonda della nostra pittura, così ci sia consentito di fermarvi sopra non brevemente il discorso.

3.°

Sulle convenzioni dell'odierna pittura italiana (1).

Non è da credere che quelli fra i nostri pittori italiani i quali più vanno infetti di convenzioni si vergognino di essere accusati di tanta colpa, o ne ributtino sdegnati l'accusa, che anzi (strano a dirsi!) molti di essi si fanno una

(1) Gran parte di questo Cap. ho pubblicato nella *Rivista Europea*, febb. 1839.—Ora nel ristamparlo spero riuscirà meno errato, perchè ho potuto giovarmi di alcune eccellenti osservazioni che mi furono largite e da quel chiarissimo lume delle arti italiane il professore Minardi e dal diletto amico mio Francesco Salghetti, entrambi da essere noverati fra i pochi che sentano l'alta dignità della pittura italiana, e ne provino cogli esempii proprii quanto sia possibile avviarla su migliore sentiero. Pel vantaggio ch'io trassi da essi in questo mio lavoro, si abbiano tutta la mia riconoscenza, e sappiano come io vada superbo di collimare coi loro principii.

specie di vanto di mostrarne compiacenza, ed invece che reputar questa una colpa, la tengono in conto di merito, od almeno la considerano siccome una potente necessità congenita alla condizione dell'arte. Ecco di qual maniera ragionano essi: dicono la pittura storica, al paro delle sorelle, non poter esistere senza l'aiuto di certe convenzioni, le quali appunto costituiscono le modalità adottate da ciaschedun pittore, e formano quell'aggregato di peculiari maniere che suol chiamarsi *stile:* essere giocoforza che queste modalità si riproducano in ogni dipinto di un pittore, siccome quelle che sono ingenerate dalla sua abituale maniera di sentire e di operare: perciò aver avuto convenzioni, ch'è quanto dire maniere proprie, Tiziano, Correggio, Rafaello medesimo; nè per questo nessuno andar oso di affermare essere quei sommi lontani dalla verità. Questo discorso è bello e buono; ma racchiude più errori che non si pensa. L'individualità dello stile non era in quei grandi se non un mezzo quasi a dire meccanico, attagliato ad ognuno di essi onde rappresentare convenevolmente l'unico modello che tenessero sotto gli occhi, la natura; ma in verun modo non se ne valevano poi per falseggiarla, siccome fanno (bisogna pur dirlo) la maggior parte degli artisti nostri, i quali non procacciano di modificare lo stile loro alle infinite varietà del vero, ma si foggiano di lor capo alcune formole invariabili, alle quali hanno il mal vezzo di adattare quanto si propongono di imitare col pennello. Un così pessimo sistema soltanto è, lo ripeto, quanto io nomino *convenzione;* non l'altro, che mira a procurarsi uno stile proprio ed originale. Questo non cerca l'ideale che nella stessa natura; quello si crea un tipo a suo modo per nulla conforme a verità. Chi volesse rintracciare le cause del morbo appestatore su cui favello, credo lo ritroverebbe in due troppo radicati pregiudizii dell'educazione odierna: un'erronea idea su ciò

che veramente debba intendersi per bello ideale: la sciagurata pendenza a quel misero scopo, così predicato purtroppo anche nella nostra età novatrice, l'*arte per l'arte*. Chi potesse esattamente noverare i danni che risentirono le discipline del bello da queste due parole o frantese, o vôlte a fallace meta, o figliate da mal solidi principii, credo che scoprirebbe la fonte di tutti gli errori che le contaminarono; scoprirebbe ch'esse sole ingenerarono il convenzionale, ch'è quanto dire, il falso; scoprirebbe che il guasto ha penetrato del paro *la forma* ch'è la scorza dell'arte, come *il concetto* che n'è il midollo e la vita.

Ciò premesso, è chiaro che, proponendomi io di parlare su questa specie di sintesi di tutte le colpe artistiche, le convenzioni, mi bisogna toccare ugualmente di quelle che legansi alla *forma*, come delle altre che si congiungono all'*idea*. Nè a simile divisione mi sospinge il vezzo moderno di separare sempre questi due elementi dell'arte, ma l'intima convinzione ch'io sento, essere questo il doppio punto di veduta da cui deve partire ogni disamina, onde sia dato portare giusto giudizio su qualunque produzione letteraria od artistica.

Cominciamo dunque da quelle che riguardano la forma: delle altre che insozzano il pensiero diremo più tardi, e perchè più importanti, e perchè il più delle volte originate dalle prime.

La parte forse più coperta di così fatta belletta è il disegno. I giovani, usi a veder tutto giorno statue e bassorilievi romani e greci, avvezzi di continuo ad attingere soltanto da quelle fonti, a non ritrarre che da quei modelli, così fattamente hanno l'occhio sovra essi, che involontariamente li ricopiano, anche quando osservano il vero, o, per dir meglio, adattano il vero alle forme di quei modelli. Da ciò ne viene che, invece di farsene i fedeli imitatori, lo riducono all'archetipo che hanno già fisso nella

mente, e quindi lo falseggiano, credendo della miglior fede di aggiungervi correzione. Perciò vedrete il contorno dei nudi operati da un moderno artista italiano quasi sempre stucchevolmente rassomigliarsi; perciò sempre nelle braccia quel deltoide gagliardamente pronunciato, il tendine del bicipite allungato fuor di misura, a fine che una retta offra grato contrasto con una curva vicina, e prepari, per dir così, l'occhio alle altre curve del supinatore. Vedrete i vasti delle coscie sempre spiccati molto dal retto del femore; nel vasto interno mai riprodotta quella carnosità vicina alla rotula, che nel vero è pure così frequente. Vedrete le appiccature dei gastrocnemii di continuo alternarsi fra loro; accorte squadrature interporsi a quando a quando ad una linea troppo tendente al circolo; una parte retta formare di frequente il passaggio fra l'uno e l'altro muscolo. Io non dico che disegnando così si dia in iscorrezioni; al contrario, forse si urta in troppa castigatezza: dico solo che si abbracciano, senza quasi saperlo, convenzioni le quali imbrigliano la varia e molteplice bellezza del vero.

Questo convenzionale sistema di disegnare è sola origine di una colpa gravissima, da cui nonmi pare abbiano voglia di sferrarsi neppure i più sommi fra i nostri artisti. Essi tanto spingono innanzi la preconcetta massima di non mutar mai le maniere del segno, che non arrischiano il più piccolo cangiamento neppure nelle proporzioni delle figure; e quale che siasi il tipo od il soggetto che sono tenuti rappresentare, lo foggiano su quelle norme generali che pur troppo sino dai più teneri anni intesero a chiamar belle, quasi reputassero che l'invariabile modo con cui si ostinano a segnare le singole membra, non bene si acconci alle mille forme con cui si piacque la natura di foggiar l'uomo. Tutti pur sanno che questa gran madre non limitò ad un tipo solo la bellezza; ma una dote così cele-

ste fece consistere nella convenienza dei mezzi col fine: perciò dovrete dir bella ugualmente alla giovinetta di esili forme, quando vi apparisca gaia, vispa, leggiera; come alla matrona vestita di ben tornite membra, quando il suo portamento non vada scompagnato da dignità. Direte bello del pari e l'uomo di torose braccia e di largo torace, ed il giovane lanciato e gagliardo, che mostra muscoli piuttosto nervosi ed adusti che fortemente pronunciati. Eppure sono pochi, troppo pochi i dipinti moderni, in cui si ravvisi quella differenza di proporzioni che il vero ci presenta ad ogni piè sospinto. Quanta stucchevole monotonía, quanto danno all'espressione ne venga da ciò, non è chi nol vegga. Se nella infinita varietà sta appunto uno dei gran pregi del vero, perchè mai ridurre a poche norme invariabili questa stessa mirabile varietà? «E perchè hanno da essere tutte eleganti le proporzioni delle figure? La natura ne fa di ogni calibro, grasse, magre, alte, basse, sottili, tozze. Imitar la natura non è misurare tutti gli uomini sullo stesso modulo. S'imitino tutte le proporzioni che non sieno nè ridicole nè viziose. La natura ha bellezze vere nel numero indefinito delle sue varietà (1). » Queste vere parole, tratte per gran parte dal 94.° precetto dell'insigne Leonardo, ripeteva irosamente un brav'uomo al sordo secolo, son già cinquant'anni: perchè, in tanta affettazione di riforme, non vogliono rammentarle ora gli artisti italiani?

Mi rispondono questi artisti: facciamo così, perchè anche i Greci così facevano; perchè è questa la via di toccare quel bello ideale, senza cui la pittura non può nè allettare i sensi, nè appagar la ragione. Le forme dell'uomo ed i movimenti di lui non devono rappresentarsi quali sono, ma quali dovrebbero essere: a questa massima si

(1) *Milizia*. Dizionario delle belle arti del disegno, alla parola *Contrasto*.

atteneva anche il sommo Rafaello. E ad essa attenetevi anche voi, o giovani, nessuno vi si opporrà, ed io meno che tutti, il quale sono da noverare fra quelli che pensano consistere la bellezza solamente nel vero scelto. Ma ricordatevi (questo solo mi piace di rammentarvi) che i Greci non andavano a ricopiar le statue da altre nazioni per arrivare il bello meraviglioso che ponevano nelle proprie, ma lo traevano dalla verità che di continuo meditavano ed accortamente depuravano da quanto poteva renderla meno conforme al tipo ch'essa doveva rappresentare, o meno conforme al carattere dei loro numi, i quali voleano appalesassero nella mite posa e nel corpo non affranto da fatiche e da stenti quell'ideale delle perfezioni esteriori che era tanta base delle credenze e dell'entusiasmo popolare. Così faceva pure quella fenice delle arti, il sommo Urbinate; che che ne dicano i suoi biografi, che vollero rappresentarcelo come un perpetuo copiatore di statue antiche. Meditate, meditate sul vero ed anche sugli artisti che non ebbero convenzioni, siccome i quattrocentisti; e vedrete che il vostro disegno sarà anch'esso vario, vago, vivo, spontaneo e spoglio affatto di quelle formole fisse che lo rendono, peggio che scorretto, affettato.

E se pure vi piace consecrare lo studio anche ai marmi di Grecia e di Roma, fatelo; ma fatelo almeno su quelli che uscirono da insigni scarpelli, da quelli che doveano essere osservati da vicino, non da quegli altri destinati a sola decorazione. Non avete l'Ilisso, il Teseo, il Torso di Belvedere, l'Antinoo, stupendi esempii di sceltissima verità, senz'andare a copiare l'Ercole Farnese e le tante figure della colonna traiana, marmi (che che ne dicano gli infiammati ammiratori) puramente decorativi? Finchè ritrarrete da questi ultimi modelli, imparerete sempre a foggiare i pettorali quasi quadrati, il deltoide ed il bicipite brachiale risentiti molto, e mille altre convenzioni che im-

brattano molte statue, specialmente romane, anche delle epoche precedenti al decadimento.

Io penso per altro che non l'imitazione dei soli tipi antichi che servirono a decorazione conduca la matita degli artisti a simili convenzioni nel disegno; penso vi concorra un'altra causa potentissima, cioè il grande amore al disegno improvvisato che si denomina *schizzo*. Cotesto, che dovrebbe tenersi siccome soltanto un mezzo di esprimere il pensiero di una composizione, è ora divenuto quasi un'arte che si studia al paro del colorito e del chiaroscuro; un'arte a cui alcuni si consacrano intieramente senza toccar mai pennelli. Seguitando la storia dello schizzo, è curioso l'osservare ch'esso non fu mai tanto in fiore come allora che pittura e scultura cominciarono a decadere. Nelle avventurose epoche del risorgimento delle arti italiane, i pittori ignoravano affatto un tale mestiere: essi non sapevano se non copiare diligentemente il vero; e se pure prima di porsi a colorire sulla tela affidavano alla carta il pensiero di tutta l'opera, quel pensiero non aveva lenocinii nel segno, non era gettato giù con quella accurata negligenza che domanda un applauso. Era non altro che ingenua rivelazione del concetto chiuso nell'animo, fatta solo per uso dell'artista, non per conseguimento di pubblica lode. Il solo magistero che in quei fogli sia dato d'intravvedere è una mano avvezza a meditar sempre sul vero. Tali sono gli schizzi dei quattrocentisti, tali anche quelli di Rafaello, che pure nel disegno era il gagliardo che tutti sappiamo. Quell'ingegno divino e satanico, ora angelo, ora demonio, il Buonarotti, sommo com'era nell'anatomia, fu il primo a trattar lo schizzo come un'arte tutta particolare e per nulla subordinata alle altre leggi della pittura. Egli colla folgore dell'immenso suo genio, aiutato da uno studio profondo, aveva potuto acquistare una grande perizia di segnare a memoria ogni parte, ogni

muscolo, e d'improntare su quei segni il fuoco, l'impeto, la potenza d'una mano che non sente più esitazione, che non può già più errare. E discepoli ed ammiratori e popolo, tutti idolatravano le sublimi creazioni che quel grande saettava, dirò così, affrettatamente sulla carta. Parve fosse quasi un mostrarsi genio colossale al pari di lui l'improvvisare, com'esso, nudi e composizioni colla matita. Tutti vollero schizzare alla foggia del Bonarotti; ma non tutti, anzi troppo pochi, possedevano il suo vasto sapere. Egli poteva d'un segno convenzionale rammentare gli effetti della verità ch'avea tante e tante volte intensamente consultata; ma gli altri, non soccorsi da tanto lancio e da tanti studii, erano forzati ad imitare non altro che le sue convenzioni. Eccoli quindi esagerare anche negli schizzi, e farne uscire una riunione, una mescolanza di forme gradevoli, perchè avvivate da certo marchio di prontezza e celerità, ma altrettanto lontane dal vero.

Da quel momento non fu più smesso il sistema di dare agli schizzi una troppo grande importanza. I Carracci, Guido, il Domenichino, tuttochè avessero ravviata l'arte su buon sentiero, pure si fecero gloria di mostrare anche in questa parte la maggior valentia. Non parlo dei manieristi, o, come meglio li definì il bravo Lanzi, *i macchinisti*, vale a dire i Lanfranco, i da Cortona, i d'Arpino, i quali idoleggiavano lo schizzo così, che anche i loro giganteschi dipinti possono dirsi nulla più che schizzati. Anche quando le arti rinacquero sul finire dello scorso secolo, infardate di foggie e di maniere greche e romane, lo schizzo si mantenne in grande onore, anzi fu accarezzato ancor più: ed era naturale. Dovette riuscir cosa molto allettevole vedere la celerità ed il fuoco dello schizzo adattati alle severe e corrette forme antiche: era, per dir così, un temperare quell'apparenza di fredda rigidità. Lo studio degli schizzi camminò allora così innanzi, che in Roma il Cades,

valentissimo in essi, giungeva a contraffare le maniere di questo o di quel sommo cinquecentista; ed i più grandi artisti a lui contemporanei pensatamente in alcuni loro disegni a penna od all'acquerella ponevano pentimenti a fine di mostrare una certa negligenza e prestezza nell'eseguirli. Che più? Il Pinelli, ingegno bizzarro quanto potentissimo, si acquistò quella così grande riputazione solo per i vivi e focosi suoi schizzi. Non è da dire quanto sia lontano dal guadagnare la profonda e corretta cognizione del disegno quell'artista che ha sudato molto solo per farsi una bella maniera di schizzare. Per far vedere in questa parte molta prontezza, ed un segno che sia generalmente applaudito, bisogna ch'egli si componga certi modi tutti di convenzione, certe squadrature, certe rette inevitabilmente alternate colle curve, le quali, senza essere conformi per nulla a verità, ne rammentino almeno dalla lunge gli effetti. È poi necessario che tutti questi segni, constando di piccole dimensioni, abbiano come un'impronta di esagerazione, e direi quasi di caricatura, senza cui è vano sperare nome di prode maneggiator di matite. Quando avvenga che un pittore s'avvezzi ad operare in così fatta maniera, sarà piuttosto impossibile che difficile egli non porti quell'abborrito segno convenzionale anche nelle figure disegnate in grande sopra di un quadro. Che ne succede allora? In piccolo quei difetti o non si scorgono, od anche allettano se disvelano caldezza d'ingegno; ma in grande fastidiscono, raggelano l'animo, non vi destano quelle care impressioni che vi fa suscitare il vero. Esaminate con qualche cura e con l'occhio educato all'arte un dipinto de'nostri pittori, peculiarmente frescanti, e confrontate ogni parte colla natura. Vedrete le figure che piantano sopra un solo piede avere le gambe fra loro disgiuntissime, mentre la verità non può assolutamente presentare tanta distanza; vedrete nei piedi il maggior dito staccarsi stranamente dagli altri

quattro, e tutto il piede poi mostrare un troppo artificioso contrasto d'angoli, di curve, di rette: contrasto, per dir vero, gradito assai, ma le cento miglia lontano da quello che presenta natura. Vedrete nelle mani protese ad indicar qualche oggetto, il metacarpo disporsi ad una gentile squadratura ove comincia il dito indice, e questa fermarsi in angolo ove l'indice si allunga, il carpo formare un angolo forzato colla linea dell'antibraccio, l'indice elevatissimo e forzatamente abbassato il pollice, chiuse e strette le altre tre dita, in somma quelle mani artificiate e contorte in atto d'indicare, che ci regalava così spesso Michelangelo. Non raffrontate però queste fittizie acconcezze coll'uomo vivo, chè vi scorgereste una palpabile differenza. Non finirei così presto se tutte volessi ridire le formole invariabili che adottano molti artisti, tenuti anche in grado di eccellenti, per rappresentare le varie membra del corpo umano. Certo essi sono da rimpiagnere, chè mai potranno giungere a grande altezza nell'arte; ma più certo lo sono coloro che gli ammirano e gl'incoraggiscono a progredire così. I primi, se mancano di quella filosofia che dovrebbe farsi prima luce di ogni libera disciplina, non mancano però d'ingegno; ma i secondi sono ciechi di amaurosi a cui non vale ferro di chirurgo per ritornare la vista. Io paragonerei volentieri gli artisti che abbracciano certe convenzioni nel disegnare a coloro che, sapendo a memoria un piccolo numero fra i vocaboli di una favella, pure s'attentano a cinguettarla. Ad ogni tratto non soccorre ad essi o la parola o la frase, e per uscirne con qualche onore si tengono sulle generali, o guidano il discorso intorno alle poche cose che sanno. Se il paragone calza ad artisti così fatti, immaginatevi poi ai loro ammiratori!

E nell'arte del piegare, arte che anch'essa collegasi con ciò che intendesi per disegno, quante e quali non sono poi le convenzioni? L'educazione artistica, la quale ad altro

non è vôlta che a far imitare l'uomo nudo, vestito mai, diventa causa principale delle colpe che ravvisansi nelle drapperie de'moderni nostri pittori. Fermi essi nel sistema che gli vengono comunicando i precettisti, essere una delle precipue mete dell'arte quella di far apparire sotto le pieghe non tanto la conformazione generale della figura umana, quanto la particolare di ciaschedun membro, forzano i loro panni ad adattarsi a quelle forme anche contro ogni legge della ragione. E per esempio, se ti danno una figura vôlta in ischiena con sulle spalle un mantello, quel mantello, quasi direi, stringeranno alle coscie, perchè ne mostri il rotondeggiare; e lo sosterranno sulle articolazioni delle ginocchia, perchè disveli ove la gamba dalla coscia si spicca. Se invece vi dipingeranno qualche personaggio togato veduto di faccia, non vi è dubbio che foggeranno le falde della drapperia per modo, che vi discernerete chiaramente e la divisione delle coscie e la linea delle gambe e persino le rotule. Oh! la natura non presenta certo mai così fatte affettazioni, ed essa sa far muovere i suoi personaggi senza bisogno di fasciarli fra le pieghe d'un largo panno. A questo difetto furono pure avversi sempre tutti i grandi artisti de'bei secoli italiani, i quali non tanto seppero piegar bene, quanto starsi lontani dalla falsa dignità con cui i nostri artisti d'oggigiorno vestono le figure credendo imitarle dalle antiche. Alcuni pittori sentono intimamente questo errore, e tentano di scansarlo; ma sciaguratamente il mezzo che per ciò adoperano non può essere più falso.

A fine di non provàre rimorso che tutto non sia pigliato a prestito dal vero, gettano i vestiti sul manichino e li ricopiano fedelmente: ma il manichino, rigido legno e borra, non può imprimere alle pieghe quella specie di movimento che le fa apparire indossate dall'uomo vivo. Le toghe, i mantelli, le maniche del farsetto, le stesse marsine che

portiamo noi tutti, non possono adattarsi su quel fantoccio come lo possono sui nostri corpi pieghevoli ed in continuo moto. Spesso quelle pieghe, quantunque vere, si mostrano così poco verosimili, ch'è pur forza il pittore le acconci colle dita per farle comparire tali. Quanto vi possa riuscire, può conoscerlo ognuno il quale sappia come l'apparecchiato, il fatto a posta sia uno de' più mortali nemici di quella spontaneità, di cui ogni imitazione del vero dovrebbe sempre improntarsi. Che ne avvenga, il vedete: figure immobili come impietrate, pupazzi vestiti malamente, senza gusto, senza disinvoltura, impacciati, stupidi, che rassomigliano di leggieri a quei mezzi busti di cera che i parrucchieri pongono a mostra nelle vetrine loro.

Ora non c'incresca gettar lo sguardo sulla svariata e lussureggiante tavolozza dei nostri artisti per discernere, anche fra quelle cospicue lacche, fra quelle mummie e quegli oltremari, qualche miasma di convenzione. Mi sembra che il colorito de' moderni pittori, anzichè di questa pessima pece, sia brutto d'errori e di difetti: pure affatto affatto non va senza. È, per esempio, non già difetto, ma convenzione quel porre costantemente, siccome fanno la maggior parte de' nostri pittori, teste e nudi succosi per caldissime tinte sopra campi grigiastri e freddi, quasi che la natura non ci offerisse tanto spesso il contrario, senz'apparire per questo nè disarmonica nè sgradevole. Non nego che, specialmente quando si collocano le figure in campo aperto, non si abbiano a tingere gli oggetti lontani più freddi di queste stesse figure, appunto perchè essi allora, divisi per gran massa d'aria dall'occhio, ritraggono del colore dell'aria stessa sempre vôlta al ceruleo ed al lachiccio, freddissimi fra i colori freddi; ma non mutare mai sistema quali che sieno le circostanze è imperdonabile colpa, è imperizia delle mille maniere, con cui la natura stacca fra loro gli oggetti e gli armonizza.

È pure, a mia sentenza, convenzione riprovevole l'affettato contrasto dei freddi coi caldi nelle carni, che così spesso veggo usato da alcuni artisti. Vero è che, per meglio far apparire una parte luminosa e, come a dire, bagnata dalla luce, molto gioverà porla dappresso ad una livida e quindi fredda; ma non indovino il perchè si abusi tanto di certe tinte turchiniccie composte di nero lapis e di oltremare: io quelle tinte non seppi mai scorgere nel vero, se non per qualche accidente particolare da evitarsi come eccezione, piuttosto che da seguirsi come regola. Mi paiono pure degni di molto rimprovero certi colpi di pennello di un colore falso ed affatto convenzionale, che vengono di frequente gettati arditamente sulle carni, e che gli artisti chiamano *risoluzioni*. Perchè mai que'tratti, che pur devono infondere la vita ad una testa, ad un nudo, hanno ad apparir sempre o troppo lachicci, o di un roseo di cinabro, o neri quanto l'ebano? Davvero che nè Tiziano, nè Paolo, nè il Correggio, nè tutti gli altri gran coloristi, che sì risolutamente colpeggiarono le lor tele, si valsero di quelle tinte. Da chi dunque l'appresero i nostri pittori? Forse dalle false istituzioni, forse da soverchia pendenza all'imitazione delle tele dei sommi ora troppo alterate dal tempo per poter giovare come utile modello.

Non so se io debba chiamare convenzionali o difettose le tinte che usano gl'italiani pittori nelle ombre delle carni: questo so certo, che il più delle volte mancano di trasparenza, di freschezza, e quindi di verità. Perchè quel nero? perchè quell'opaco? quella tinta di noce, che domina nelle parti ombrate di tanti quadri, perchè? Sicuramente è più facile, così operando, di conseguire un certo effetto di chiarissimo vibrato ed ardito: che importa poi che sia vero? Se ciò importasse, invece che cacciare su all'avventata quello che il Milizia avrebbe chiamato *terribilio del nero*, si trascegliérebbero ombre vaporose, fuse assai che, risolte qua

e là con sapienti tocchi, apparirebbero trasparentissime. Io confesso che in tutta Italia non conosco se non un solo pittore il quale nell'ombrare intenda la grande teoria degli antichi, e la ponga in pratica da maestro. Questi è Natale Schiavoni, in ogni parte del colorito valentissimo, ma nelle ombre poi inimitabilmente sommo. Le carni dell'Urania e della Schiava orientale, della Giuditta, ec. (dipinti che egli, anni sono, espose a Milano ed a Venezia) parevano, peculiarmente nelle parti ombrate, dipinte dal Vecellio: tanto n'era il rilievo, la trasparenza, la verità (1).

Che se questo, come notai, potrà chiamarsi più errore che convenzione; è poi effetto di pretta marcia convenzione quanto qui verrò ora accennando. La maggior parte degli artisti, osservando che Tiziano, Paolo, il Correggio, e molti altri che si pigliano ad esemplari simpatizzano piuttosto per certe tinte locali che per certe altre, fissano alcune norme, da cui non hanno nè la potenza nè la volontà di dipartirsi un istante. E per esempio, mai cessano di vestire il gruppo principale di tinte biancastre e gialle, siccome quelle che, rimandando maggior quantità di raggi, più agevolmente arrestano l'occhio dell'osservatore. Stimano poi che per ridurre armoniche quelle tinte sia necessario por loro dappresso un oggetto verde; ed ecco che, lo voglia o no ragione, essi acconcieranno sulla figura primaria un panno od una fettuccia tinta di quel colore. Cotanto andò innanzi anche negli scorsi secoli questa mania di cacciar convenzioni nel colorito, o meglio, di mascherare così dannoso veleno sotto lo specioso vocabolo d'armonia, che alcuni trattatisti giunsero persino a prescrivere invariabili regole intorno alla reciproca unione dei colori, ed a consigliare, per esempio, di porre sempre il

(1) Meraviglioso nel colore è anche il figlio di lui Felice, che col gran quadro per sant'Antonio di Trieste, meritò di esser posto in cima a molti de' pittori italiani odierni.

giallo chiaro sulla porpora, il bleu chiaro sul verde e sul violetto, il nero, il verde ed il rosso sempre sopra fondo chiaro, e via discorrendo: tutto a fine che l'un colore si stacchi bene dall'altro, ed i contorni degli oggetti si fondano e rotondeggino dolcemente. Che più? Il delirio di imitare le convenzioni che i sommi artisti eransi formate, non di fantasia, ma sul più scelto e bellissimo vero, fece degenerare in altre convenzioni ben più riprovevoli delle prime, le quali poi finirono per falsare quella medesima verità che i grandi avevano così sapientemente emulata.

Mi spiego meglio precisando il difetto a cui mirano queste parole. Aveano Paolo ed il Correggio, fra gli altri, osservato come le parti tutte le quali rilevano sopra un fondo, la cui tinta locale sia diversa affatto da esse, partecipano di quel colore, e più ne partecipano quanto più vengono riflessate. Per la qual cosa giova moltissimo nel dipingerle lasciar in esse dominare la tinta su cui campeggiano, peculiarmente se da questa molti raggi vadano a gettarsi di riflesso sulla parte sovrapposta. Tiepolo, ingegno per gran danno gigante in corrotta età, fece senno di questa osservazione, ed imitando Paolo, la convertì in precipuo sistema della maravigliosamente svariata e lucida sua tavolozza. Ma i fantastici errori del secolo potevano più di lui; perciò egli non seppe neppure in ciò frenarsi, e trasmodò tanto che, ove per esempio un panno verde vien riflessato da un campo rosso a cui è sovrapposto, ed egli dipinge rosse le falde che rilevan su quello; e quando la carne si distacca sul cielo, tutte le parti non colpite dalla luce egli dipinge spesso alla franca in azzurro. Tornata in onore sullo scorcio del fuggito secolo la scuola accigliata degli *stilisti* che, sotto l'assisa dorata del bello ideale, copriva svigoriti tentamenti, ed una fiacca pendenza a farsi copiatrice dell'antico, fu rimproverato quel sistema, dannato come colpevole e falso, senza però saperne surrogare

uno di più vero. Ora ch'io scrivo, esso risorge, è rimesso in voga; ma gli artisti, anzichè studiarlo nella natura, anzichè cercare in quel gran libro i modi di temperarlo, lo imitano servilmente non già da Paolo o dal Correggio, (che sarebbe men male), ma dal Tiepolo, dal Tiepolo barocco, più vôlto all'effetto che ad una scrupolosa osservanza del vero. Così un principio, da prima consigliato dalla verità, spinto oltre i limiti, rovinò in convenzione; e questa stessa, imitata freddamente, divenne convenzione di convenzione: figùrati, lettore, quanto ora essa sia l'espressione della natura. Fuggano i miei artisti la ricordata convenzione, come gli onesti e gl'interi fuggono quelle turpi intolleranze, quella petrosa giustizia che non vergogna simulare pietà, ed ammantarsi colla veste incontaminata della fede.

Alcuni giovani artisti altamente sentono il delirio dell'ora annunciata convenzione, nè si lasciano affascinare dalle incantevoli tinte correggiesche, nè dalla franca e libera tavolozza del Tiepolo, e neppure da quella di un illustre vivente che segue quelle orme sicuro, e forse se avverrà che egli inciampi o sdruccioli, non per questo cadrà, ma sarà certo cagione che molti rovinino seguitandolo. Essi a scansare quel difetto si rovesciano nell'opposto; e ne fanno, senz'avvedersene, uscire una convenzione meno forse colpevole della ricordata, perchè non prodotta da imitazione, ma senza dubbio non meno lontana dal solo esemplare a cui deve mirare l'artista, la natura. Quei giovani usano nei loro dipinti di certe tinte locali, lucide, nette, pulite così, che ogni figura diresti lisciata allora allora alla più squisita toletta. Un colore sì fattamente brillante tanto nelle ombre che ne'chiari toccano alla spedita con sapienti colpi di pennello, grassi, fermi, che appalesano una gran sicurezza nell'operare; ma che, uniti a quel tingere vago e smaltato, fanno in modo, che i perso-

naggi d'un quadro rendano somiglianza non già d'uomini vivi, ma di fantoccini di maiolica. Il vero non fulcisce certo coll'esempio un così fatto sistema: guardatelo anche nelle tinte più lucenti, più gaie; e vedrete sì le parti colpite dalla luce offrire i colori più briosi, ma le ombrate vi mostreranno un composto confuso di tutte le locali che gettano sovra quelle i proprii riflessi. E sono appunto queste tinte cotanto sporche che fanno meglio risaltare le nitide, le quali, se belle e lucide fossero per tutto, offenderebbero l'occhio con mille disarmonie. Quel pittore che meglio saprà imitare senza esagerarla questa sapiente legge della verità, e quello procurerà a'proprii quadri la stessa mirabile fusione, la forza di tingere stessa, che rende sì ammirandi i dipinti di Tiziano, di Correggio, di Paolo. Sì, anche nella pittura bisogna operare come nelle lettere: bisogna saper a tempo sagrificare; non voler per tutto sfoggiare un bello nemico spesso del vero; quà usare una sfumatura, di là una tinta sporca, e tutto il lucido, tutto il vago serbarlo per le parti più luminose. Così nelle scritture più calda corre al cuore l'eloquenza d'un sentimento, se posta dappresso a periodi detti semplicemente e di stile rimesso. Meglio l'animo è commosso a pietà pei casi di una misera, quanto più le vede daccosto l'orrida durezza de'suoi tiranni. È il contrasto solo che procura le giuste idee di relazione fra grande e piccolo, fra vile e generoso, fra bello e brutto. È per la via de'contrasti che la natura ci presenta i suoi mille svariati e sempre divini accordi. E chi sente dentro da se la potenza di lanciarsi ai voli più arditi dell'arte, deve cercare di continuo contrasti, non i fittizii, non i convenzionali, non i falsi, ma quelli che ad ogni piè sospinto il vero non cessa di presentarci.

Parrebbe che tutte le enunciate convenzioni fossero anche soverchie per rendere poco degno di lode il colorito de'pittori italiani d'oggigiorno: pure un'altra ve ne ha,

la quale ho voluto serbare ultima, perchè di tutte mi par più ridicola. Vero è che i migliori fra i nostri artisti non v'inciampano; pur non ostante invade le mediocrità, che val quanto dire il maggior numero, e tanto basta perchè si debba fulminarla di anatema. Ecco su qual solida base l'appoggiano que'grami pittorelli. L'occhio (pur troppo!) è avvezzo a trovar gradevole nelle produzioni d'arte la figura piramidale; perciò stimano essi meritar molti encomii se portano cotesta forma anche nella distribuzione delle loro tinte. Ecco quindi che sentite tutto giorno certi artistucci, gremiti di formole accattate sòlo dai loro cervelli, nè mai cerche nel gran libro della verità, dimostrarvi come sia necessario usare in un quadro la piramide dei colori; e quasi tanta mattezza non fosse bastevole, asserirvi che per arrivare in un dipinto veramente l'armonia, giova porre qua e colà per la tela accorti richiami delle tinte locali primarie, a fine che l'occhio trovi solamente in tal modo riposo e diletto. Questo artifizio che dicesi bilancia dei colori è senza dubbio cosa buona e gradevole, ma solo quando possa col vero giustificarsi.

Ma, prima di lasciare il colore, non c'incresca di toccar di volo le convenzioni che scorgonsi nei meccanismi, con cui esso viene ora disposto sulla tela e sul muro; meccanismi dai quali il più delle vòlte risulta la minore o maggior bellezza di quello. Chi alla guisa di Tiepolo, senza però averne lo sconfinato ingegno, colora tutto alla prima con una franchezza che male non somiglia ad una sfrenata intemperanza. Chi innamorato dei Fiamminghi dipinge prima a chiaroscuro, poi ricopre tutto con velature per arrivare al tono desiderato. Chi, per tirar giù opere all'affrettata ed averne effetto pronto ed abbagliante, si vale d'imprimiture oscure e dà bando a quelle di gesso, che, a grande vantaggio della lucidezza nel tingere, adoperarono costantemente i quattrocentisti ed i cinquecentisti. Costoro poi

non vogliono o non sanno accorgersi, che non un solo esclusivamente, ma tutti ad un tempo gli enunciati metodi sono da usarsi in un quadro ove lo richieda il bisogno, e che le varie materie che devono essere rappresentate dal pittore domandano svariati meccanismi. Come persuadersi, a mo'd'esempio, che un sasso scabroso debba essere dipinto collo stesso maneggio di pennello, che le morbide braccia di una Venere? Ora non insisto più a lungo su questo argomento, perchè dovrò ritornarvi sopra, quando additerò i metodi ch'io tengo più opportuni per ben apprendere il colorito.

Nè solamente il colore, ma di conseguenza anche il chiaroscuro è sozzo di convenzioni. Il giovane non ha ancora dati i primi passi nell'arte, che già e trattatisti e precettori gl'insegnano di farsi intieramente convenzionale in queste due importantissime parti della pittura. Aprite i libri, ascoltate i maestri, ed ecco all'incirca il discorso che vi leggerete o vi udirete. Le figure principali del vostro quadro abbiano il colorito più brillante, e sovra esse cada la maggior massa di luce. In seguito fate che gli oggetti meno importanti abbiano colori locali meno decisi, e chiaroscuro più vago. La seconda linea del quadro sia in ombra, ovvero occupata da oggetti foschi; e sulla terza, che sarà di nuovo illuminata, si porranno quelli che domandano il minor interesse, badando sempre di porre figure grandi dietro alle piccole, ed oggetti piccoli dietro i grandi, di modo che ne risultino belle piazze (parola tecnica) di luce e gagliarde ombre. Procurate che nella distribuzione delle masse ombrate e luminose vi sia equilibrio, vale a dire che quanto spazio occupa la luce, tanto ne occupi l'ombra; proprio come se il corpo umano e tutti gli oggetti di cui si compone il creato fossero tante palle da gioco. — Pur troppo così fatti precetti mantennero l'arte sovra una via falsa e corrotta fino da quando fu dimenticata la pura scuola dei

quattrocentisti e de' loro giganteschi discepoli. Rincalzate dai più lodati esempii, era naturale che simili convenzioni così si radicassero negli artisti da tener loro posto di verità. Ve ne sono però alcune altre che non traggono origine sì da lontano, ma che invece sono ora solamente adottate e venerate siccome cosa sacra. La più riprovevole, a mio avviso, è quella di non porre quasi mai sul terreno gli sbattimenti prodotti dalle figure o dagli altri oggetti. Comprendo bene che qualche volta le molteplici ombre portate devono servire di grave impaccio al pittore per la varia forza e gradazione con cui vogliono essere trattate; ma s' impaccia solo chi non sa o non vuole osservar il vero con attenzione. La natura vi presenta essa mai gli sbattimenti degli oggetti (e sieno pure molti e separati fra loro) confusi o disarmonici? Il più ridevole si è che gli artisti, peculiarmente quelli che si dicono di gran macchia, amano supporre la scena del loro quadro illuminata dal sole; condizione di luce che, come ognuno già sa, produce la maggior forza negli sbattimenti. Riesce quindi un controsenso veramente singolare vedere quei lumi arditi, quelle macchie robuste, quei riflessi artatamente disposti unirsi ad ombre del terreno languide ed indecise. Più curioso ancora è poi l'osservare alcuni gruppi, sbattimentati (mi valgo d'una parola proprio tutta dell'arte). o da qualche edifizio, ovvero da altri gruppi, offrire una massa scura qualche volta oltre il conveniente, e non iscorgere poi il confine dell'ombra che li fa così opachi. Mi ricorda pur bene, alcuni anni sono, di aver veduto all'esposizione di belle arti in Milano certi cavalli dipinti con gran magistero e con un ombrare ardito e deciso, come se un cocentissimo sole gli avesse ferzati de' suoi raggi. Tutti gl' intelligenti, i pseudo-mecenati, e quelle specie di centauri mezzo letterati e mezzo artisti, che si dicono amatori, li esaltavano a cielo, li diceano prodigi; ed erano ve-

ramente pregevoli. Senonchè una donnicciuola, che avea voluto portare anch'essa il suo tributo di lodi e di biasimo alle opere di tanti ingegni, fermatasi dinanzi a questi decantati cavalli, disse ch'erano pure la bella cosa; ma non sapeva poi rendersi la ragione, perchè le sembrassero non già posati sul terreno, ma piuttosto sospesi in aria o galleggianti sull'acqua. E la ragione c'era; ma gli occhi dei conoscitori, troppo avvezzi alle convenzioni, non valévano a trovarla. Quei focosi e così ben pennelleggiati animali non portavano sul terreno che un debole ed indeciso sbattimento.

Un'altra parte del chiaroscuro, che mi sembra soverchiamente convenzionale e che si lega poi direttamente colla prospettiva aerea, è il tono o troppo opaco o troppo incerto, che alcuni artisti danno alle figure de'secondi ed ultimi piani del quadro. Perchè quel nebbioso ne'contorni? perchè quel tanto grigiastro nel colore?—Ma questo è artifizio che giova mirabilmente a tener quiete le parti lontane e far trionfare le vicine, a ben rilevare gli oggetti della prima linea del quadro, ed a farli comparire bene spiccati gli uni dagli altri per modo, che l'osservatore creda vi campeggi l'aria fra mezzo. E la natura, domando io, non sa anch'essa spiccar fra loro gli oggetti? non sa mostrare più distinti, più colorati quelli vicini all'occhio? Perchè dunque non facciamo come la natura? perchè esageriamo o mutiamo quanto essa ci mostra, a fine di ottenere gli effetti del vero per le vie del falso? Acciocchè un oggetto qualunque apparisca confuso ed incerto, è forza sia molto lontano dall'occhio: quelli che di poco vi distano, e nelle tinte locali e nei dintorni si mostrano precisi assai. Per carità non ci dimentichiamo essere la precisione grande bellezza, come nelle lettere, anche nella pittura; per carità non ci dimentichiamo che il nebuloso, fra cui si ravvolgono certe pagine e certi dipinti, potrà lasciar nell'anima

un'effimera impressione; ma non toccherà profondamente il cuore mai, ma non parlerà una favella potente e non peritura all'intelletto.

Una convenzione nell'ombrare ancora più degna di nota, e certo più diffusa della rammentata, io la ravviso nei contrasti, coi quali cercasi dagli artisti un effetto brioso, vivo, o ciò che in linguaggio d'arte suolsi nominare partito. D'ordinario scorgo nei quadri supposto il lume come proveniente dall'uno dei lati, e collocato ad un'altezza media allo incirca di 45 gradi. Ciò offre all'artista l'opportunità di far riposare una gran massa di luce sul personaggio, ovvero sul gruppo principale; e per questa via egli può staccarlo dal resto del quadro, e mostrarlo quindi nella maggiore evidenza. Ma egli di questo solo mezzo non si sta contento; lo trova debole ed incerto ad ottenere il bramato effetto: perciò che fa? Getta a piene mani la luce in quel favorito suo gruppo, e lascia nella oscurità o gli edifizii o le figure che stanno sulla prima linea, confidando così di far apparire quello più bello, più luminoso. Ma se tale sistema può acconciarsi bene ad un lume serrato, ovvero a quello d'una fiaccola; è desso poi ugualmente attagliato al lume aperto del giorno che si spande, con più o meno d'intensità, da per tutto? Io non nego non sia questa una via per ottenere senza soverchia fatica un effetto gradevole all'occhio; ma non è sicuramente andar vicino alla verità, la quale, anche senza conoscere masse così opache in pieno meriggio, stacca meravigliosamente uno dall'altro gli oggetti, per cui mai viene ingenerata la benchè menoma confusione. Milizia e Mengs dissero, parlando del chiaroscuro, che « se in un quadro i lumi e le ombre principali si presentano in masse, in concatenamenti, in gruppi subordinati fra loro in maniera, che lo sguardo vi trovi accordo, armonia e riposo, il chiaroscuro è ben inteso ». Io non nego ciò; ma nego che nella sola armonia stia il

pregio del chiaroscuro: io lo tengo riposto invece nella verità; ed avviso si possa condurre un dipinto ombrato e colorito con molta armonia, eppure andar per gran tratto lontani dal naturale. Io non intendo dire con quanto ho premesso, che gli artisti ora debbano nella loro maniera di chiaroscurare seguitar l'esempio dei quattrocentisti, i quali in ogni figura vedeano un partito individuale, e ciascheduna dipingevano come se avesse dovuto stare sola da se, senza curarsi che le vicine o la ombrassero in parte, o vi gettassero qua e colà riflessi, i quali ne mutassero il grado di ombra e di colore. No, a tanto non ispingo l'amore ch'io porto ai puri quattrocentisti. Solo dico che, in luogo d'apprendere la scienza del chiaroscuro dalle tele del Correggio, del Guercino, ec., è pur meglio che ci poniamo a cercarla nel vero, ove non la troveremo nè ammiserita dalla secchezza, nè falsata dalle convenzioni.

Ma questo ancora non è tutto quanto v'ha di convenzionale nel chiaroscuro de'nostri artisti. Vi scorgo un'altra pecca, su cui mi piace spendere alcune parole, perchè parmi di gran rilievo. Nel disporre le ombre ed i lumi, molti si peritano e stanno incerti sulla forza del tono che devono dare alla figura, od all'oggetto qualunque che rilevasi sul fondo. La natura non cammina per certo così dubbiosa nelle sue leggi. Quando il sole batte in tutta la sua pienezza sopra un oggetto che non sia tinto di colori scuri, esso, per dir così, lo bagna tanto e lo accerchia del suo lume, che quello staccasi tutto per chiaro sul campo naturalmente assai più fosco, perchè meno illuminato. Quando invece colpisce direttamente un fondo di colore chiaro, lascia di necessità meno luminoso quanto sovra esso rilevasi; perciò ogni cosa allora si distacca in maniera, che gli scuri, le mezze tinte, i chiari, i riflessi constano tutti d'un valore più basso del campo su cui si levano. Una legge così universale non osservano d'ordinario i pittori storici odier-

ni d'Italia; ed, affascinati o dalla vaghezza di far pompa di tinte brillanti, o mal sicuri nel conoscere la forza comparativa de'toni, o timorosi di non dar bastevole rilievo alle loro figure, adottano una convenzione la più assurda, e secondo ch'io penso, anche la più nocevole al colore ed al chiaroscuro di tutto il quadro. Dalla parte in cui la figura riceve la luce, pongono un fondo di un tono sensibilmente più scuro dei lumi; e per contrario dall'altra ove stanno le tinte in ombra e riflessate, dipingono immancabilmente un campo chiaro. Quanta ragione vi sia in ciò, ognuno di leggieri se 'l vede; quanto sieno serbate le leggi della natura, il dicemmo più sopra. Eppure non vi è quasi niun nostro quadro moderno in cui tanto errore non si vegga di spesso ripetuto. Io confido che gli artisti ben presto si persuaderebbero d'abbandonare una convenzione così fatta, se sapessero quanto ne scapiti, così facendo, quel rilievo stesso che con tante cure vanno cercando. Così certo non operavano i grandi chiaroscuratori ed i grandi coloristi del cinquecento. Guardate Tiziano; il vedrete spesso usare fondi chiari e, con la sicurezza del maestro, staccarvi sopra le figure tutte di tono; nè per questo avviene ch'esse appaiano o troppo nere o bronzate; al contrario fruiscono anzi di tutta quella luce, e si mostrano delicate o robuste come le vere sono, le quali anche all'aria aperta si staccano di forza sovra un cielo chiaro, qualunque sia il tono generale che domina in esse. Anche il Correggio fu, in queste relazioni tra il fondo e gli oggetti che vi stanno sopra, grande e meraviglioso, come lo è sempre in quanto s'attiene al chiaroscuro ed all'armonia. Egli che amava infinitamente veder tondeggiare le varie parti delle figure, e voleva far pompa di estesa e ricca scala di mezze tinte e di toni, li spiccava ordinariamente per chiaro; nè per questo aveva mestieri di porre in opera fanciulleschi artifizii nei fondi.

Tutte le colpe, che finora apposi ai nostri pittori storici, non appartenendo che alla forma dell'arte, rimarrebbe ad essi ancora un vasto campo a distinguersi, nel quale potrebbero con usura compensarci dei notati difetti: intendo dire il concetto dei loro dipinti; perchè il concetto da se solo, quando sia profondamente sentito ed espresso con tutto il lancio dell'anima, basta a trasfondere nell'osservatore vive e generose emozioni. Certo non sono da cercarsi le bellezze della forma nei freschi di Giotto e del beato Angelico da Fiesole; ma se quando gli avete guardati bene, interrogherete il vostro cuore; ed esso vi batterà più forte, e sarà commosso a pietosi affetti, e proverà dentro da se un caro sentimento di religioso amore. Certo in molti versi dell'iroso Ghibellino noterete rozzezza ed oscurità; ma se mirate al solo pensiero, oh! come esso è vasto e gigantesco, come è potente rivelazione d'un ingegno che non temeva affisar lo sguardo nel Dio dei cristiani, e teneva fra le braccia tutto il gagliardo suo secolo!... Sì, lo ripeterò mille volte, la bellezza del concetto basta a far pregevole un dipinto; ma sciaguratamente neppure questo pregio solo solo ci è dato rinvenire in molti dei quadri degli odierni pittori italiani.

Comprendo bene che nei soggetti religiosi è troppo difficile possano i moderni pareggiare i sommi antichi. Allora i pittori portavano nell'animo un puro, vergine, soave sentimento cristiano; il loro cuore era infiammato dalle candide leggende delle età mezzane. Essi credevano, sinceramente credevano, e quindi quella fede sapevano trasfondere nei volti e negli atti dei loro Santi e delle loro Madonne. I nostri costumi, le nostre preoccupazioni filosofiche e, se vogliamo, anche i progressi della scienza che giunse quasi a decomporre il creato, durano gran fatica ad annodarsi col misticismo voluto dalla pittura sacra. Era poi naturale, che più gli artisti s'allontanavano dall'inti-

mo senso religioso, più dovessero cadere in quel culto esclusivo della forma dell'arte che, rispetto alle inspirazioni cristiane, diventa quasi a dire una specie di scetticismo. Dovevano di necessità volgersi a rappresentare o le scene più comuni della vita, o quelle d'una religione allettatrice dei sensi, tenera della forma come i miti degli antichi, ovvero gli alti fasti della storia che permettevano di sfoggiare tutte le pompe esteriori dell'arte. Questa rivoluzione cominciò già al cadere del quattrocento, quando pressochè ogni sentimento cristiano cedè il luogo ad un abbietto sensualismo; crebbe sotto varie fasi e con varia fortuna sino al dì d'oggi.

Giunta finalmente questa nostra epoca progressiva, pareva che la pittura veramente storica, quella che mira a riprodurre le magnanime geste delle nazioni, dovesse toccare il suo apogeo, sia che trattasse soggetti antichi, o quelli dell'evo mezzano, o le più domestiche scene della società presente. La coltura fatta abituale e facile a tutte le classi, i libri di storia posti fra le mani di tutti; monumenti, costumanze civili, armi, arredi, le varie architetture meditate e rese pubbliche colla incisione e colla stampa, erano tutti elementi che parevano offrire agli artisti il mezzo di dare ai loro concetti il carattere dei tempi, e la convenienza storica e filosofica propria ad ogni soggetto. Pure l'arte a questo passo non giunse; pare anzi non vi sappia giungere; e perchè? lo dirò più tardi questo fatale perchè: intanto basta andiamo tutti persuasi, come anche nell'inventare i più fra gli artisti italiani sieno di lunga mano lontani della perfezione. E di fatti, dite la verità, quando vedete in una tela moderna Cornelia che mostra, quale unico tesoro, i generosi suoi Gracchi, ovvero l'infame Tullia che spinge il carro sul cadavere del genitore, vi sentite voi trasportato ai tempi della sfarzosa Roma, vi par proprio di passeggiare lungo la via Sacra,

su pel clivo Capitolino? Oh! no certo; prevengo la vostra risposta. E quando vi avete sotto gli occhi i Milanesi che tornano vittoriosi da Legnano, vi par udire il grido delle loro battaglie, esultate di santo amore di patria, perchè i fratelli fugarono lo straniero dalle pianure italiane? riconoscete voi maniere di vivere, di sentire, di pensare tanto dalle presenti disgiunte?—E se vi avviene di vedere una scena famigliare; una misera, per esempio, soccorsa da un pio fanciulletto, o due poveri vecchi languenti di fame e di freddo sovvenuti dalla carità d'una liberale matrona, benedite voi a que' generosi, piangete voi di soavissime lagrime, perchè vi mostrarono che la pietà non è ancor morta nel cuore dell'uomo? Oh! no: vi adirate anzi con voi stesso di sentirvi sì freddo dinanzi a quelle tele; vi fa dispetto lo scorgere che in esse v'è un artificiato, un teatrale che non vi accende, non vi rinfuoca, non vi agita. In fine quei dipinti che doveano scendervi toccanti all'animo, vi simigliano quasi cosa morta: non li intendete, non li sentite; poi sconfortato li abbandonate.

Ora ascoltatemi, che proverò a dirvi le ragioni che ingenerano tanta mortale freddezza nei concepimenti de' nostri italiani pennelleggiatori. L'invenzione e la composizione, che dovrebbero essere le parti in cui l'artista, più che in tutte le altre, effondesse sincero e spontaneo il sentimento e l'affetto che dentro lo move, sono quelle invece nelle quali i nostri moderni Parrasii si mostrano più affettati e più convenzionali. Nè la cosa può camminare diversamente: i trattatisti ed i precettori delle accademie insegnano su ciò regole così aride, così invariabili, ch'è impossibile al giovinetto pittore di non formarsi un sistema e, per così dire, una formola sola, col mezzo della quale vorrà poi svolgere ogni suo pensamento, disfogare ogni bollore della fantasia, ogni commovimento del cuore.

Pare impossibile che sia venuto in cervello ad esseri

ragionevoli di prescrivere regole sull'invenzione pittorica, che di sua natura non può ammetterne alcuna; — eppure su quella potente e vera poesia dell'arte, voi troverete in Reynolds, in Mengs, in Algarotti, estesi numerosissimi precetti, i quali sarebbero anche di molta utilità, se fosse vero l'assioma che piantano quegli scrittori, consistere il primo fine dell'arte nel colpire la immaginazione. È naturale che i mezzi da essi proposti per arrivare questo vagheggiato scopo sieno troppo artificiati, troppo intesi all'imitazione di una fittizia grandiosità; e quindi quasi sempre lontani dalla natura, la quale si mostra sempre troppo placida, troppo mite per vibrare coi semplici suoi effetti una potente scossa alla fantasia. Uno in particolare fra questi mezzi, che scorgo lodato e raccomandato caldamente da tutti, parmi il più da fuggirsi, quello che possa condurre la mente del giovanetto a smarrire la giusta via da tenersi nell'inventare. Dicono essi, i citati teorici, che è forza le figure presentino sempre, a fine di piacere, non un'azione già terminata, ma sospesa, perchè ciò comunica ad esse un soffio di vita, uno spirito per cui paiono muoversi ed agire. A rafforzare questa sentenza, sogliono portare ad esempio Rafaello, ch'essi affermano avere sempre così operato in ogni suo dipinto, ma specialmente in quello celebratissimo che è detto lo *Spasimo di Messina*. A meglio farci di ciò persuasi, sottopongono a rigida analisi quell'insigne quadro; e snaturandone, per dir così, la intenzione dell'autore, giungono a trovarlo la più irrevocabile conferma del loro principio. Per mostrare come un preconcetto sistema abbia guidato i nominati scrittori nell'esame della predetta opera, basti il dire che videro questa immaginaria sospensione di atti persino nella manica da cui è coperto il braccio sinistro di Gesù caduto sotto la croce, la quale, al dir loro, appalesa anch'essa una mezza azione, e sembra tenersi sollevata in aria, e non aver ben finita

quella caduta che dovrebbe averle impresso il peso della stoffa, appunto a fine di dar a divedere con tale ingegnoso artifizio come allora allora si fosse posato il braccio stesso che la sosteneva.

Sarebbe facile il provare come quella tela famosa disvela anzi in ogni sua parte azioni intieramente finite: ma quando uno scrittore avanza seriamente simili fanciullaggini, parmi sia inutile perdere il tempo a confutarlo; ed a noi non giova neppure di porsi a tale briga; a noi basta dimostrare come l'esposto principio circolante nei trattati teorici, ed insegnato praticamente dai maestri, sospinga i giovani a non segnare mai stabili sui piedi le loro figure, ed a lanciarle in movenze difficili, contorte, intese a rappresentare sempre l'azione non appieno terminata, e quindi ad allontanarsi da quel gran principio del vero su cui altra volta lungamente ragioneremo: che l'uomo quando o non danzi o non saltelli sopra una corda, difficilissimamente intraprende verun atto energico, senza essere ben fermo ed equilibrato sulle sue gambe.

Quella costante raccomandazione dei precettisti di cercare la grandiosità e la bellezza ideale non nel vero, ma negli antichi modelli; quel venirci ripetendo sino alla sazietà di trattare gli esemplari greci e romani con mano diurna e notturna, ha prodotto un altro male più grave ancora. Il giovanetto, sicuro di aver in essi una norma, e di trovarla più facile della stessa natura, perchè meno varia, non si cura più di guardare il vero nelle infinite sue differenze, ma riproduce di leggieri le pose delle statue che ha tutto giorno sotto l'occhio, e che tutto giorno sente encomiate a cielo. Egli poi non esamina tanto per la minuta se le mosse usate dai Romani e dai Greci convengano agli uomini del medio evo ed ai proseliti della Croce. Egli ignora che la vanitosa andatura di un console male può affarsi a quel povero pescatore che fra gli stenti

e i digiuni ha predicata la fede dell'Evangelio. E come deve fare a saperle queste cose, se nessuno gliele ha dette, nessuno gliele ha insegnate, anzi con ogni diligenza gli si andò apprendendo tutto il contrario? Che ne succeda, lo vedete già tutto giorno: vedete nell'azione svelta e vivace dell'Apollo quel ruvido guerriero dell'evo mezzano che, uso sino dall'infanzia a sentire la persona gravata da tanto ferro, ebbe sempre tardi i movimenti; nè mai forse una volta in sua vita seppe che fosse spiccarsi sur un solo piede per mostrare leggiadria e grazia, egli che, fra il maledetto furore di civili discordie, ad altro non mirò che alle rapine ed al sangue. Vedete la elegante damina dei nostri giorni, tipo di gentili civetterie, tutta brio, tutta leggerezza; quella damina a cui Deveria, Gavarnis, Gravedon hanno pur saputo dare l'impronta dei tempi; la vedete, dico, posata dignitosamente, come fosse Livia o Cornelia. E pazienza se solamente delle pose de' marmi antichi si andassero giovando talvolta i nostri artisti; ma contro ogni legge di ragione si fanno a ritrarre anche il carattere che sta impresso nelle teste di quelli. Quante volte non ci tocca vedere nello studio di uno de'nostri pittori la testa dell'Aiace ad esemplare per figurarci Belisario cieco ed accattone! Quante volte il gesso della Niobe divenne modello ad una Madonna addolorata ed alla supplice moglie dell'infelice Faliero; quello del Giove pagano, del Giove sensuale, lascivo, si fece tipo al Sommo che diede vita al creato! Quante volte l'Antinoo divenne il Salvatore; il Fauno co'piatti, s. Gioachino; la Flora Farnese, Giuditta o s. Cecilia! Ecco in quale maniera le arti qui in Italia, talvolta per raggiungere un bello fittizio, perdono di vista il reale, l'espressione cioè. « Ecco (esclama l'ingegnoso Michele Sartorio in un suo articolo su alcune opere di belle arti, V. *Ricoglitore* del 1837) ecco i tratti tanto vantati di quell'ottimismo delle arti che pretende di pro-

movere l'ultima perfezione, restringendo entro gli angusti termini del calcolo e dell'erudizione i concetti nobilissimi dell'umano ingegno, che sono pur sempre figli spontanei dell'immaginazione e dell'affetto».

Vi furono nei tempi fuggiti, e vi sono anche oggi, alcuni artisti che adottano una convenzione ancora più strana, quella cioè di trarre i personaggi principali, come gli accessorii delle loro composizioni, dalle incisioni e dai disegni dei grandi maestri. Contro così poveri ingegni credo sia inutile sprecare molte parole, e perchè mi sto persuaso che i non moltissimi i quali inciampano in siffatta colpa non sieno suscettivi di correzione, e perchè contro essi scagliarono già la folgore quei medesimi trattatisti i quali non rifuggono dalle convenzioni sino ad ora da noi rimproverate. Lairêsse medesimo, che è pieno zeppo di precetti convenzionali, così si esprime parlando di costoro.

«Molti artisti (dic'egli) sono così accostumati a far uso delle incisioni e dei disegni dei grandi, che già nulla possono produrre senza questo soccorso. Li vedete ad ogni anche piccola opera ch'essi desiderano d'intraprendere, ragunare sopra una tavola e disegni, ed incisioni, ed accademie, e da questa pigliare una testa, da quest'altra un braccio, da un'altra ancora una gamba od una drapperia; parti tutte che male o bene accozzano poi insieme. Ma a chi poi appartiene l'onore di simili opere? apparterrà, per esempio, al Pussino, da cui avranno tolte le composizioni, ovvero al plagiario che avrà commesso una sì impudente ruberia? Se ciascuno reclamasse da una tale fatta di produzioni ciò che gli fu involato, accadrebbe all'autore il caso dell'asino di Cumanissa, di cui parla Erasmo, che essendosi coperto di una pelle di lione credeva poter esser tenuto per questo re degli animali; ma riconosciuto poi per la lunghezza delle orecchie, si vide esposto alla derisione di tutti».

Quasi non bastasse a farci uscire dal vero l'imitare le pose delle statue o dei concepimenti de'grandi maestri, molti artisti si sono da qualche tempo dati a ritrarre il pensiero delle loro figure dai movimenti affettati ed esagerati dei mimici e dei comici, sperando così dare più vita e più dramma al soggetto ch'essi devono trattare. Pendenza veramente fatalissima per l'arte è questa, che hanno molti, di prendere la scena ad esemplare dei loro quadri. Non riflettono quegli artisti come l'attore anche il più abile è forzato ad oltrepassare negli atti i limiti del vero, se vuole rapidamente e gagliardamente trasfondere nello spettatore i sentimenti che gli escono dal labbro. Se egli non si diparte mai da quanto gli offre la verità, arrischia di lasciarci languidi e freddi; perchè noi, seduti sopra una scranna a tale distanza da lui, da non poterne osservare i commovimenti del volto, abbiamo bisogno di gesti e movenze marcate e, come a dire, risentite alquanto, per seguire l'azione senza incertezze e venirne commossi. Il comico, il cantante possono paragonarsi, io credo, alle decorazioni dipinte fra cui declamano, al belletto di che s'infardano il volto. Guai se colorite le tele da teatro con ogni scrupolo secondo natura, senza esagerare le tinte ed il tocco! vi appariranno gelide, sbiadate, senza effetto nessuno. Guai se l'attore vi comparirà sulle scene senza il solito rosso artificiale sul viso! lo tenete malato e quasi vicino all'ultima ora. Da tutto ciò si vede che se i giovani si daranno ad imitare i gesti anche di Talma e della Marchionni, pure dovranno di forza rovinare nel falso. — Immaginarsi poi in quali mattezze urteranno seguitando la maggior parte degli attori italiani, i quali spingono all'eccesso persino le indispensabili esagerazioni dei sommi, confidando di potere con un mezzo tanto pessimo, suscitare più forti e più durevoli impressioni. Perciò vedete, specialmente nel ballo, tutte quelle mosse contorte, tutto

quel variò e forzato succedersi di stranissimi movimenti; i quali se non fossimo avvezzi a vedere sino da fanciulli, credo che ci farebbero prorompere nelle risa più sgangherate. Verrà giorno però, io lo spero e lo invoco, che le generazioni venture rideranno alle nostre spalle, se avverrà vengano loro vedute alcune delle posizioni sgangherate che ora usano i nostri ballerini *Commentator cogli atti e colle gambe — D'antiche storie di Romani e Greci*. Forse allora quelle frenetiche diavolerie scherniranno si, come ora si scherniscono i tupé e le code de'nostri nonni. La moda e l'abitudine, queste dispotiche tiranne del vivere civile, fanno trovare spesso pregevoli gli atti ed i sentimenti i più assurdi, i più falsi. L'uomo, considerato in massa, non avrà mai nell'animo tanto di filosofia da sferrarsi da ogni pregiudizio, e da osservare spassionatamente i delirii della società fra cui conduce la vita.

Finchè però quelle vergognose sconcezze non vengano tolte via dal teatro, bisogna raccomandare ai nostri artisti, che nulla ritraggano da quello strano agitarsi di braccia e di gambe; altrimenti ogni dì più urteranno nel falso, ogni di più ci regaleranno sulle tele pose affettate e stucchevolmente dignitose; gambe che invece di piantar bene sul terreno vi si appoggiano colla sola punta del piede; mani che porgono od indicano con certa grazia smorfiosa, intesa a togliere, secondo il loro avviso, una soverchia rigidezza di linee. Bene disse Stendhal, che il meglio si possa dire delle figure disegnate da alcuni pittori moderni è, ch'esse rappresentano la commedia con ingegno e con anima, ma rade volte mostrano di sentire profondamente: «no, aggiunge egli, i personaggi di molti artisti del giorno sono attori che declamano bene, ed ecco tutto». (1) — Arrabbio veramente quando sento alcuni valenti giovani

(1) *Stendhals*. Promenades dans Rome. Tom. 2. p. 75.

inebriarsi dinanzi ad alcune posizioni di una mima insigne, come una Pallerini: oh! questa sì, dicono essi, ch'è grande scuola di espressione! E non vi avvedete, miei diletti, com'essa dà nelle più forsennate esagerazioni, e per farsi sublime esce dalla prima scaturigine d'ogni vero e di ogni sublime, la semplicità? Oh! non camminate su quelle traccie; se anche ora potrete incontrare il favore dei vostri corrotti contemporanei, verrà momento in cui una giudiziosa posterità vi apporrà marchio di puerili e di falsi. Io vengo d'accordo che l'arte drammatica potrebbe servire, anche in onta di qualche esagerazione che le è indispensabile, d'un grande ammaestramento al pittore storico. Essa varrebbe a mostrargli in atto e, come a dire, resi palpabili i più teneri affetti, le più nobili virtù dell'uomo. Essa potrebbe fargli conoscere le varie ed infinite mutazioni di un volto agitato da mille interne tempeste: essa gli additerebbe i confini dell'ira repressa e della palese, della gioia tranquilla e della esultante, del coraggio vero e della vigliacca sua maschera, la millanteria. Essa gioverebbe, sì, a significargli quali movenze dieno nel vero sembianza di nobile animo, quali di abbietto; quali vadano degne di essere riprodotte, quali sfuggite.

Ma perchè la drammatica, almeno la italiana (chè le straniere credo di lunga mano più temperate nel gesto) potesse venire di grande vantaggio ai nostri pennelli, sarebbe mestieri essa fosse guidata per vie ben diverse da quelle che la vediamo battere ora; sarebbe mestieri mirasse solo a rappresentare una scelta verità, e non a procacciarsi denaro con un pazzo schiamazzamento; sarebbe mestieri fosse esercitata da uomini illuminati, colti, ingegnosi, teneri di arte così difficile, e non dalla più vile ribaldaglia, da sfaccendati, da giovinastri immersi nella più supina accidia, rotti ad ogni libidine i quali, quando hanno perduto ogni mezzo di svigorirsi nel vizio, cor-

rono, come a tavola di naufragio, sulla scena a simulare virtù ed affetti che nè intesero nè sentirono mai. Ma da tanto benefizio, pur troppo, siamo molto e molto disgiunti noi italiani, ostinati in quel delirio di profondere a manciate il frutto delle fiacche industrie dei più fiacchi commerci, ad arricchire le sirene del canto, e dementi così da non gettare un obolo per l'incoraggiamento dell'arte drammatica; di quell'arte che potrebbe farsi maestra di virtù e di civili costumi; di quell'arte che varrebbe ad umidire gli occhi di nobili lagrime, a porci sulle labbra un sorriso non menzognero, non amaro, non beffardo, il delizioso sorriso delle oneste dilettazioni. Anche però così scaduta, anche così svillaneggiata com'è, la drammatica esercita sui nostri animi, come su quelli degli artisti, una fatale influenza. Non è a dire quanto il teatro sia, anche alla nostra insaputa, norma a molte indifferenti ed essenziali azioni della vita. Non è a dire quanto il teatro ci addomestichi a certe affettazioni, a certe artifiziose maniere, anche a certi delitti che, se fosse fatto migliore, o non c'insozzerebbero o ci desterebbero il riso.

Perchè, perchè, artisti miei, invece che idoleggiare quelle detestabili convenzioni dei comici, non seguite la verità; la verità sempre così bella, sempre così varia, sempre tanto ricca d'affetto? Anche fra gli uomini, che pure nel consorzio sociale vi compariscono ricoperti come d'una monotona corteccia d'indifferenza, e si ama, e si odia, e si spera, e si teme: e quando quelle forti passioni mareggiano nel cuore, con segni esteriori si appalesano. Anche ora, come nei tempi di cui rappresentate i fatti, il figlio lagrima inconsolabile la perdita di quella cara che prima gl'insegnò a pregar Dio, prima lo resse fanciulletto nel doloroso cammin della vita, prima lo confortò negli affanni. Anche ora uno sposo sospira mestissimo sull'avara zolla che chiude la compagna de'suoi dì, la donna del suo

pensiero, quella che gli leniva le angosce, rideva al suo riso, cospargeva di grazie e di agili carezze ogni menomo avvenimento del vivere. Anche ora un geloso sospetto, se non arma la mano di pugnali, sospinge ad ire forsennate: e tutti questi ribollimenti del cuore, o sul volto o negli atti appariscono. Ricopiate dunque quei volti, ricopiate quei segni e quegli atti, e sarete tenuti in conto di sommi, di originali; perchè sarete veri, perchè dipingerete l'affetto che ha potuto profondamente stamparsi dentro del vostro animo, avendolo veduto voi stessi coi vostri occhi medesimi. Nè per acquistare questa proficua cognizione avreste d'uopo o di ricorrere allo specchio della vostra stanza per contraffare dinanzi ad esso il tipo di tutte le passioni, come stolidamente vi consigliarono alcuni trattatisti; o di cercare le linee dell'espressione nei marmi di Grecia; o di cavar queste linee dal vostro ingegno, e dal vostro intelletto, nudi entrambi di un gagliardo e fine sentire, perchè entrambi nudi di osservazioni. Ma temete forse che l'uomo della presente società si valga di quella ipocrita sapienza che si denomina *uso di mondo*, per far velo ai proprii sentimenti e nascondere le passioni che gli tengono l'animo agitato? Tentate sorprenderlo quando egli non si crede veduto dagli altri, o quando tanto forte sia la causa che lo commuove, da fargli trascurare ogni riguardo verso quelli che l'osservano. Quella potente penna di Giuseppe Bianchetti bene disse nei suoi eccellenti discorsi sullo scrittore italiano, che «la mancanza dell'abitudine negli artisti ad osservare e meditare produce nelle arti quel ripetuto, quel freddo, quel convenzionale, da cui pochissimi lavori vanno affatto salvi, e che tanto offende la verità, e però la bellezza (1)». — Io credo, artisti miei, che se, quando avete l'anima angosciata dal dolore, ovvero quando assistete ad una scena domestica ove ama-

(1) *Bianchetti*. Discorsi sullo scritt. italiano - Treviso 1836, p. 30.

ramente si piange, taluno si avvisasse, a fine di mostrare come il cruccio profondamente lo ambasci, di porsi, in qualcheduno di quegli atteggiamenti con cui voi altri pretendete di effigiare le piaghe del cuore; credo, dico, che voi, e quanti vi sono circostanti, finireste ad ismascellar dalle risa, tanto vi parrebbero quelle movenze affettate e fuori del naturale. Vi sembrerà forse piccola e puerile questa mia osservazione; vi parrà dettata da desiderio di celiare; ma consideratela bene, e la troverete giusta. Artisti miei, vedete in qual precipizio siete minacciati di rotolare, se non ismettete il mal vezzo di togliere dalla scena le pose delle vostre figure. Non andrà gran tempo che non avrete neppure più l'onore di suscitare le ire de'propugnatori della verità. Diverrete invece, peggio che odiosi, ridicoli; e voi sapete quale terribile arma ed indestruttibile sia il ridicolo una volta che ci ha colpiti. Oh! è meglio che l'artista pecchi piuttosto per freddezza che per esagerazione; e sommamente mi meraviglio, come quell'ingegno castigato e purissimo ch'era Leonardo da Vinci consigliasse ne'suoi precetti al pittore d'imitare i movimenti de'muti, i quali parlano colle mani, cogli occhi e con tutta la persona nel voler esprimere il concetto dell'animo loro. L'Algarotti, nel lodare a cielo il gran senno di questo precetto, ammonisce d'imitare quei movimenti con gran discrezione, onde non riescano esagerati di soverchio. Ma era pur meglio che il letterato cortigianesco dicesse a dirittura che quel consiglio non era degno del grand'uomo che l'avea dettato. Infatti i muti non hanno che i gesti per significare i loro sentimenti, mentre agli altri bastano le parole: perciò ne viene che il gesteggiare dei muti non possa in niun modo corrispondere a quello dei parlanti. Ora il pittore deve forse rappresentare dei pantomimi, ovvero degli uomini che abbiano libero l'uso della favella?

Chi vuol dunque imitare secondo verità, secondo bellezza, dia bando alle azioni non finite, bando a ricopiare i gesti dei muti, e soprattutto bando, ostracismo, perpetua condanna a tutto quel teatrale, a quell'affettato tolto a prestito dalle scene, che urta nel peggiore de'vizii, il falso. Il bello sta chiuso sempre nel vero; e Dio è il sommo di ogni bellezza, perchè è il sommo d'ogni verità.

Uguali, se non forse maggiori, convenzioni troviamo nel modo con cui i moderni pittori italiani compongono o distribuiscono i loro quadri. Non vediamo più, è vero, quelle sconcezze, quella viziosa distribuzione dei buoni barocchi; non vediamo più nella prima linea del quadro la donna col bambino in collo che fiancheggia la sedia curule di un console; non vediamo più quelle mezze figure che sbucano fuori dalla cornice di un dipinto, come uscissero dalle viscere della terra; non più uomini nudi, ove non dovrebbono mostrarsi che vestiti; non più la coraggiosa madre dei Gracchi in tupé e guardinfante; le scimie far corteo al trionfo d'Alessandro; i nani sostener la coda di broccato di cui andava sfarzoso l'abito di Sofonisba o di Cleopatra. Ma scorgiamo però in quella vece certe affettazioni che vanno lungi dal vero, e mostrano quella fatica, quello studio che dovrebbe sempre celarsi per non correre pericolo di veder nell'osservatore illanguidito ogni affetto. Ecco, per esempio, in molte tele de'nostri odierni artisti il personaggio principale sempre collocato nel bel mezzo e rivestito di abiti più appariscenti, illuminati da una luce più viva del resto. Ecco starsi vicino a lui figure o piegate, o ginocchioni, o sedenti, perchè giovino a foggiare il gruppo primario a mo'di piramide; linea, la quale, siccome delle altre più armonica, i pittori pongono a forza nelle loro composizioni. Gran delitti contro la povera convenienza ha fatto commettere quel benedetto delirio di voler far piramidare le storie! Ecco nei lati del quadro

quegl'inevitabili due o soldati, o schiavi, o servi che, pari ai confidenti delle tragedie classiche francesi, indicano col dito l'azione principale, quasi che l'osservatore non avesse occhi per vederla. Ecco posto sul dinanzi od una sedia, od un panno, od un tronco d'albero, o qualche accessorio arditamente dipinto, perchè serva, quasi direi, di *quinta* a tutta la composizione. Scorgete un gruppo in isbattimento contrastare con uno intieramente illuminato; le linee del fondo incrociarsi con quelle delle figure, e mille altri tali stentati artifizii, i quali appalesano come nella moderna educazione artistica, invece che istillare l'affetto, formare l'occhio a conoscerlo, il cuore a sentirlo, si tenta ogni via per estinguerlo, od almeno per raggelarlo coi ghiacci di un ordine, di una legge fissa, la quale si fa impaccio e morte, non ala del genio. Che certi estetici pongano pastoie al genio, pazienza: è il loro mestiere. Essi fanno professione di sottomettere a norme ed a sistemi la più indeterminata, la più variabile fra le parti dell'uomo morale, le commozioni del cuore. Il peggio si è che queste regole, queste norme meschine le ripetono i professori delle accademie, quando insegnano a comporre ai giovani, e li sgridano e quasi li svillaneggiano se non le vedono eseguite. Non per altra causa che per l'accennata ne tocca udir lodato a cielo un dipinto che, rappresentando un'ultima lagrimevole scena del diluvio, ha sul dinanzi un uomo in movenza da forsennato che impreca al cielo, ed intanto posa una delle sue gambe sopra un alto masso; non certo, io credo, per altra ragione, che per meglio far contrasto colle linee della donna quivi unita, la quale non già composta in una di quelle pose carezzevoli sì naturali alla donna, in una di quelle pose che ci toccano tanto l'animo, ci disarmano l'ira, ci leniscono ogni più acuto dolore; ma atteggiata con quella esagerazione che può affarsi ai dementi, si dispone per modo che il gruppo forma una perfetta pi-

ramide. Perciò leggiamo nei giornali esaltato a cielo un Ugolino che per mostrare orrendamente l'interno cruccio che dentro lo rode e lo impietra, si sta (chi 'l crederebbe?) nella positura in cui l'Alighieri descrisse quel negligente che *sedeva ed abbracciava le ginocchia*.

Oh! la correzione nel costume, una dignità di movenze tolta a prestito dagli antichi, architetture grandiose, stoffe bene imitate, sono cose lodevolissime; ma non bastano a toccare il cuore, non bastano a raggiungere la vera espressione. Shakespeare faceva piangere tutti i suoi uditori, quando sulla scena del teatro inglese, per significare un muro, ponevasi un fantoccio di stracci impastricciato di bianco; e due statisti vestiti di tela o di carta figuravano un esercito. Rafaello commosse e commoverà gli animi insino a che dureranno le camere vaticane, anche ponendo nel suo Eliodoro Giulio II. in faldistorio, anche introducendo Leone X. nella battaglia di Ostia.

Il dire che vi sono convenzioni nell'invenzione e nella composizione d'un dipinto, è lo stesso che l'avvertire, come ne debba riboccare anche la parte più vitale e più importante dell'arte, cioè quella muta favella dei volti che si fa disvelatrice d'ogni passione, e si denomina espressione. Gli artisti nostri non vanno a cercare il tipo di un cupo e profondo dolore nel tugurio di quel poveretto che divide un tozzo di pane stentato colla smunta famigliuola. Non vanno a cercarlo ove una madre piange perduto l'unico suo figliuolo, solo conforto, e speranza de'suoi anni canuti. Non cercano no l'inspirazione religiosa, quella soave carità verso i miseri, quell'amore che perdona ai nemici, è benefico a' fratelli, magnanimo verso tutti, sul volto del sacro pastore che sente alto e degnamente il sublime uffizio a cui ha sacrata la vita. Non vanno a cercare la pura e candida gioia nella povera stanzetta ove l'artigiano divide colla moglie e coi figli senza timore, senza rimorsi, la scarsa

si, ma contenta cena. A dir breve, gli artisti non domandano questi gagliardi affetti a natura che li offrirebbe loro in gran copia, ed all'infinito varii; ma gli rintracciano nei greci modelli, ove, sì, l'espressione è toccata spesso in sommo grado, ma presenta una dignità, una, direi quasi, grave compostezza che doveva forse attagliarsi bene ai numi od agli eroi della Grecia, ma che si acconcia male, mi pare, all'uomo presente, perchè si allontana più o meno dalla verità, od almeno si limita a pochissime fra le modificazioni che il vero presenta. E perchè nelle fisonomie atteggiate al dolore si devono veder sempre quegli occhi rivolti allo insù e soverchiamente spalancati? Non è così, no, che l'uomo dà sfogo alle lagrime che gli s'ingroppano sugli occhi. In generale, quando le lagrime stanno per isgorgare, l'occhio si chiude, appunto perchè gli elevatori, i depressori, gli adduttori di esso si rialzano e si ristringono quasi convulsivamente. Così usarono sempre i trecentisti ed i quattrocentisti, che non ne sapevano di statue greche, quando vollero mostrarci piangente qualche figura; e così andavano presso il vero, e quindi commossero lo spettatore assai più di quanto sappiamo far noi con tanto corredo di teoriche. Non so, per esempio, la ragione perchè nei personaggi che devono dimostrare l'animo trangosciato si debba comporre la bocca in tanto strano modo cadente. Il vero non è spinto a tal grado: appena può dirsi che anche nel più vivo cordoglio la bocca un pocolino si abbassi negli angoli. Ma, osserva qualcheduno, esagerando un cotal poco è facile produrre una più viva impressione: follie! imitate la verità docilmente, e state tranquilli che desterete negli animi un ben più forte commovimento. Quanto io dissi qui del dolore, credo si possa dire di tutti gli altri affetti palesati dal volto, i quali tutti mi sembrano espressi con troppa convenzione dai nostri artisti italiani. Quello strano ingegno del Lebrun avvisò

regalarci una serie di teste che servissero siccome modello alle varie passioni dell'uomo, quasi che si potessero ridurre a regole fisse le varie ed infinite modificazioni degli affetti. Ed in qual modo poi, e con quale sapienza ci pórse questo bel frutto delle proprie meditazioni!! una serie stomacosa di visacci, di sconcezze da mettere poco meno che ribrezzo (1). Per carità, scongiuro istantemente i giovani ad astenersi dal guardar quelle teste, neppure da celia, per timore di non rammentarsele se non altro per caso. Dico questo non senza un gran perchè: perchè vedo molti precettori darle a ricopiare senza ombra di scrupolo; veggo molti scrittori non vergognarsi di raccomandarne la imitazione. Oh! non avremo mai la vera espressione degli agitamenti del cuore, se non allora che andremo a cercarne l'archetipo nella natura. Ma anche nel cercarlo in quel vastissimo volume che la mano di Dio ci svolge meravigliosamente dinanzi allo sguardo, non bisogna credere di averlo trovato in ogni uomo in cui ci abbattiamo; chè in modo diverso apparisce il cordoglio, l'amore, l'ira nell'artigiano e nel principe, perchè in diverso modo sono sentite queste passioni. La vera filosofia dell'arte sta nello scernere tali differenze e nel farne nota. Ma la sola filosofia non è bastevole ad imitare tutta la verità delle espressioni. È mestieri che l'artista con ogni più paziente cura si ponga a riprodurre ogni segno con una preziosa esecuzione; allora ci darà veramente compiuti e precisi gli effetti del vero; allora troverà quelle in apparenza minuziose, ma pure importantissime modificazioni di linea che tanto aiutano a dimostrare lo avvivamento ed il fuoco degli affetti.

Ma da questa detestabile peste delle convenzioni non potranno gli artisti italiani liberarsi più mai? rimarranno

(1) *Lebrun Charles*. Méthode pour apprendre à dessiner les passions, proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière — Paris 1667 in 8.

sempre fredda cenere sotto questa tomba di marmo? gli avvisi, i rimproveri, i consigli balzeranno lungi dalle loro menti, come il sasso lanciato sopra un lago di ghiaccio? non verrà più il giorno della rigenerazione, il dì in cui la verità alzi anche sulla pittura storica il suo combattuto, insanguinato sì, ma pur sempre vittorioso pennone? Oh! tanto giorno verrà per noi, come venne per regioni meno benedette dal cielo e dal genio, quando l'artista italiano avrà abbandonata la più fatale delle convenzioni, quella di trattare argomenti per nulla acconci ai bisogni, ai costumi, agli affetti che oggi serriamo nell'anima; argomenti che parlano una favella morta, una favella difficile, che ha d'uopo ben altro che di chiose e di lessici per essere compresa. Allora solo, quando si proporrà di volerci commuovere con soggetti gagliardamente sentiti da tutti, a tutti vigorosa molla a suscitare la passione e l'affetto, allora, allora solo si accorgerà che non bisogna rappresentare la moglie che intercede dal gigante delle battaglie la grazia per l'accusato marito, come Vetturia ai piedi di Coriolano. Allora s'accorgerà che l'esule, costretto per inconsiderato delirio di libertà ad abbandonare il camperello, la famiglia, la patria, non va foggiato sul tipo dignitoso ed eroico di Camillo, quando lascia la casa degli avi maledicendo Roma. Allora si accorgerà che l'arte classica, l'arte solo improntata di antiche tradizioni ch'egli tiene boriosamente fra mano, non è l'arte che possa parlare al cuore, accendere la fantasia, rinfiammare l'entusiasmo; non è l'arte che possa spingere a magnanimo sentire, ad un operar più magnanimo; non è l'arte che valga a sollevare lo spirito al di sopra di questa fragile creta mortale; ma invece è l'arte gelida, fittizia, diciamo tutto in una abbominanda parola, convenzionale.

Io spero non vi sarà nessuno il quale mi accusi di poco amore verso l'Italia, perchè ho rivelato apertamente la esi-

stenza di così fatte colpe nella pittura storica, antica e rispettata eredità italiana; ma se pure alcuno si avvisasse appormi tanto delitto, confido, troverei molti e molti i quali risponderebbero per me: meglio doversi reputare amico della patria chi ne mette in aperto le colpe, anzichè l'altro che cieco o stolto ne piaggia o ne adula le miserie. Oh! non è certo prova di odio e di sprezzo verso la terra natale additarne le piaghe, quando ne consigliamo gli opportuni rimedii; e rimedii infatti efficaci e sicuri spero vi sieno per togliere l'arte italiana dalle panie infeste delle convenzioni.

Fra l'europeo consorzio, certo gl'Italiani son quelli che possono meglio di tutti salire ad alta meta nelle arti. Benigna guardatura di cielo, pronto vivace immaginoso intelletto, ogni muro memoria di gigantesco passato, tipi infiorati di ogni bellezza, monumenti e modelli maravigliosi; tutto giova a formare ancora dell'Italiano un artista emulo ai colossi del cinquecento. Oh! se egli fosse meno gonfio della passata grandezza, meno invescato di pedanteschi pregiudizii nei metodi di studiare, meno spregiatore degli stranieri, egli potrebbe ben presto levarsi dal brago delle convenzioni che abbiettano le sue arti, e fra queste la pittura storica, in cui fu un dì sì valente, ed ora, se non è affatto debole, non vale per altro a suscitare, come un tempo, l'invidia delle straniere nazioni.

Non è già che dalle colpe sopra notate alcuni nostri pittori non vadano sceveri. Ma appunto queste eccezioni, questi pochi natanti in così vasta laguna, nè fanno nerbo, nè riparano all'onta comune; ed anzi servono a meglio provare, come alla presente pittura italiana molto manchi ancora per giungere quel segno di universale perfezione, che la fece sì grande da Giotto sino a Rafaello.

V.

CAUSE DEGLI ERRORI NOTATI NEI PRECEDENTI CAPITOLI.

Tutte le colpe che ho sopra citate, cioè d'imitazione servile alle altrui maniere, di fredda copia ad ogni minuzia del vero; tutti quegli errori figliati da falsi metodi, che ho racchiusi sotto il collettivo nome di convenzioni, parmi per gran parte derivino da due cause potenti, una delle quali riguarda strettamente la forma dell'arte, l'altra il concetto. E in quanto alla prima, mi pare che gli artisti italiani manchino adesso (e ciò per difetto di buoni insegnamenti) di quella perizia tecnica che arriva la perfezione quasi senza avvedersene, perizia che possedettero in sommo grado i maestri che vissero nel quattrocento e sul cominciare del cinquecento. Certo che molti motivi s'inframmettono ad impedire così importante vantaggio; ma il principale io lo porrei nei metodi d'istituzione presenti, vòlti piuttosto ad arricchire la mente di belle e pompose teorie, e molto dilungati dagli antichi intesi ad insegnare invece buone e sicure pratiche. In quanto alla seconda mi sembra poi che se più avessero d'istruzione gli artisti, se più studiassero l'uomo interiore e la storia, se l'animo elevassero a poesia, se la mente ed il cuore incalorissero di affetti sereni e fecondi, non sarebbero, quel che ora sono, artisti poverissimi di espressione.

Perchè queste verità sieno rafforzate da incontrastabili prove, io penso sia necessario esaminare, raffrontandoli, i metodi pratici d'insegnar l'arte usati dagli antichi, e quelli

adottati dai moderni. Fatta la storia di un errore, più facile è sempre trovare la via al rimedio. E su quelli, che a me paiono rimedii così agl'insegnamenti tecnici che agli spirituali, mi fermerò a lungo nella parte seconda e terza di questo lavoro.

Metodo d'insegnamento usato dai grandi artisti italiani dei secoli XIV., XV. e XVI.

Le Scuole.

Quando l'arte si tolse dalle morte gore della bizantina barbarie, e per opera di Giotto avviossi alla ricerca del vero e del bello, cessò sì dal venire considerata come un mestiere ed un paziente meccanismo, ma conservò del mestiere la forma e le pratiche. I maestri che levavano nome sopra gli altri tenevano aperto uno studio, a cui davano il modesto titolo di bottega. Vi lavoravano in esso molti giovinetti intenti a preparare o ad agevolare all'artista tutti quei diligenti artifizii di cui l'arte andava allora sì tenera. Solevasi a quei giorni ornare le tavole d'altare, denominate *ancone*, di minuti e finissimi intagli dorati. Le stesse figure dipinte tanto a fresco che a tempera si caricavano di legacci, di ghirigori, di fregi dorati, tutti i nimbi dei Santi metteansi d'oro; intemperanza comune ai primi passi d'ogni arte, che spera colla ricchezza tener le veci del bello. Alle squisite cure domandate da simili fregi si consecravano assidui que'garzonetti, e chi d'essi preparava i trittici di gesso, chi dava di mordente, chi applicava i foglietti d'oro, chi li bruniva. Cennino Cennini (1), con quel suo stile candido e semplice, si piace di minutamente particolareggiare tutto quanto dovea apprendere l'allievo, e le industrie di che era obbligato a far uso. È uno spasso

(1) *Cennino Cennini*. Trattato della pittura — Roma 1821.

sentirlo raccomandare con grave importanza la sommessione cieca ai voleri del maestro, e la più assidua sollecitudine a prestarsi in tutte le più dozzinali faccende dell'arte. Quando poi il maestro portavasi in qualche luogo a dipingere in fresco, i soli suoi allievi stendevano gl'intonachi, li bagnavano, li ripulivano: a dir breve, non eravi arte meccanica colla pittura connessa, la quale non venisse operata e praticata dagli scolari nello studio de'pittori.

A compenso di tante e sì attente fatiche, il maestro insegnava loro l'arte più coll'esempio che col precetto. Quando poi erano fatti alquanto provetti, egli li poneva ad abbozzare le sue proprie opere, nè temeva punto che in questo dilicato uffizio andassero tentone od errassero; perchè, avvezzi fin dagli anni infantili a vederlo lavorare, avvezzi a scorgere un determinato effetto essere originato costantemente dalle cause medesime, avvezzi a discernere le stesse mestiche de'colori ingenerare sempre i toni medesimi, le medesime tinte locali, e quelle variare e farsi o più cupe o più vaghe in ragione che più l'una o l'altra terra predominava, quasi senza avvedersene, pigliavano le maniere del precettore. Crediamo noi forse che tanti e sì vasti dipinti di Giotto, dell'Orgagna, del Gozzoli sieno industria d'una sola mano? mai no: non sarebbero bastate dieci vite a compire quelle macchinose opere condotte spesso colla diligenza de'miniatori. Tutto ci prova che la composizione ed il cartone erano inventati e disegnati dal maestro, e che gli allievi poi ne sbozzavano il lavoro, seguendo scrupolosamente le pratiche da lui stesso usate. Egli poi finiva e ritoccava il tutto in modo da improntarvi quasi una sola maniera, e da togliere di mezzo tutto quanto di stentato e di discorde poteva discernersi per entro a quelle sue creazioni. Ed a meglio chiarirci di ciò basta disaminare diligentemente i vasti e copiosi freschi colorati dagl'illustri pittori del secolo decimoquarto. In onta degli sforzi posti

in opera per rendere meno appariscenti le differenze dei pennelli, pure si veggono palesemente alcune parti essere più deboli, più stentate, più languide del resto; altre più sicure e più magistrali: e lor danno agli scrittori d'arte, se, nel dar notizia de'numerosi lavori dei grandi vissuti nell'era del risorgimento, non vollero o non seppero tener conto di queste manifeste diversità, e ce li dissero fatiche di un solo pittore.

Nè si deve credere che questo tirocinio durasse pochi anni per quei discepoli. Il citato Cennini che l'avea corso ci narra, che non ne bisognavano meno di dodici per tenersi bene avviato all'arte e poter abbandonare la guida. Da ciò ne veniva che i giovani pittori sempre più si facessero abili, e s'identificassero, per dir così, collo stile del maestro; da ciò ne veniva che, quando provavano a spiccar volo colle sole loro ali, valessero a colorire vaste pareti senza peritarsi e dubbiare sui modi a cui doveano attenersi. Fatti poi sicuri dominatori di ogni provincia dell'arte, aprivano anch'essi una scuola, e conducevano i nuovi discepoli su quelle vie che essi medesimi aveano percorse. È solo per le ragioni ora esposte che lo stile del primo maestro italiano Giotto, fu seguito da tutti quasi i suoi numerosi discepoli; è per queste ragioni che la pittura, anche affidata ad ingegni meno levati del suo, non dichinò mai, ed anzi a poco a poco tentò rallargarsi.

Intanto la civiltà si appigliava con più salda radice al suolo italiano. Gli scritti ed i ruderi illustri della Grecia e del Lazio, che ogni dì più si andavano discoprendo, rinfocarono ancora meglio gli animi allo studio dell'antichità, ed ingenerarono desiderio ardente di emulare la dottrina e la pompa di Atene e di Roma. Da questa universale tendenza le arti, secondo alcuni, trassero ancora più vantaggio che le lettere. Ma se ciò avvenne, non fu già perchè l'antico allora s'imitasse ciecamente. L'imitazione non può

produrre nulla di originale, e quegli artisti furono originalissimi: bensì avvenne perchè essi l'antico osservavano con animo libero, senza mai cercarvi dentro catene ferree pel genio, senza conculcarne quella nobile independenza ch'è stimolo e meta alla inspirazione.

Verso il fuggire del secolo decimoquarto e sul cominciare del susseguente due altri elementi di progresso s'introdussero nelle arti e, più assai che l'amore verso l'antico, le portarono a perfezione. Una fu la cura assidua e paziente a fare il ritratto di ogni cosa che dovea effigiarsi sulle tavole: l'altra la prospettiva portata al più elevato grado di scienza, ed applicata nella più estesa e precisa maniera ad ogni oggetto del vero. Comparvero allora antesignani della rinovata pittura storica Masaccio in Firenze, i Muranesi e Gentile da Fabriano in Venezia, in Padova lo Squarcione; ed ecco seguirli i Perugini, i Ghirlandai, i Bellini, i Cima, ed ultimo in quella schiera, come il trionfatore sulla quadriga della vittoria, il sommo Leonardo.

Nè, perchè fossero mutate le maniere ed i tipi, cangiaronsi i metodi d'insegnare. Tutti i maestri ora nominati aprirono scuole come i Giotteschi, e s'affratellarono cogli allievi, mostrando ogni giorno ad essi come dovea operarsi, e facendoli ancor più sicuri col dar loro ad abbozzare ed anche a condurre molto innanzi i proprii dipinti. E chi erano questi allievi che lavoravano nelle opere dei loro maestri? i Tiziani, i Rafaelli, i Michelangioli. E tuttochè forse quei grandi sentissero accesa nell'intimo petto la viva fiammella che dovea sospingerli al punto culminante della forma dell'arte; tuttochè forse vedessero, lo stile ed i modi de'maestri loro essere alquanto secchi, soverchie minutaglie farsi ostacolo alla libertà del pennello: pure pazienti ed assidui lavoravano nelle prime loro opere con tanta trepidazione, e così ligi al fare del maestro, che le prime tavole del Vecellio scambieresti di

leggieri con quelle di Giovanni Bellino, le prime pennellate del Sanzio piglieresti per le timide del Perugino.

Essi poi, quegl'ingegni maravigliosi che tanto i confini dell'arte rallargarono, non vollero smettere i metodi di trasfonderne lo insegnamento che aveano già appreso dai loro maestri. Tutti sanno quanto gli allievi di Rafaello fossero con lui collegati, e come vivessero a quel gran nome devôti: tutti sanno quanti si facessero al Vecellio discepoli. Ma quegl'insegnamenti non più portarono lo stesso bel frutto che per lo innanzi. Imperciocchè la pittura storica, cominciata a diventare la frettolosa decoratrice delle pompose reggie dei nuovi tiranni d'Italia, innamorata già del fare macchinoso e tragrande di Michelangelo, non più curò quelle minute diligenze, colle quali solamente poteva l'artista accostarsi alla bellezza del vero. Di qua dunque allievi peritissimi sì di ogni pratica tecnica, ma copiatori delle opere dei loro maestri, anzichè della natura. Di qua il germe di quei due veleni che più tardi attoscarono l'arte, la maniera e la convenzione.

Il Lanzi disse leggiadramente che sul finire di questo secolo, il quale aveva avuto aurora così luminosa, « la pittura pare, per così dire, si attempasse, e mostrasse i lineamenti della sua età migliore, ma privi della pristina robustezza ». In fatto il dipingere, specialmente in fresco, divenne un lavoro di mera pratica, e quasi un goffo meccanismo. Il mal vezzo di seguitare le ammaliatrici orme del gran Bonarotti affascinò le menti di quasi tutti gli artisti. Non si consultò quasi più il vero che per falseggiarlo, si stimò solo la fretta e certo far largo che si credeva partorisse il tanto ricercato grandioso, il colore annebbiossi e s'intenebrò, il chiaroscuro perdette l'antica vigoria, la composizione si fece strana e farraginosa, poi s'imbarbarì a dismisura; tutti i buoni metodi d'insegnare e di studiare furono abbandonati, ed a poco a poco com-

parvero i primi sintomi dell'abborrito barocco che, più tardi fatto gigante, tenne sciaguratamente oppresse ed abbiettate le arti fino al cadere dell'ultimo secolo.

In mezzo a tanta notte sursero come luce, ma luce pur troppo fosforica, i tre Carracci; e per opera loro la pittura si riebbe alquanto, e respirò più libera. E perchè si riebbe? Perchè essi tentarono tornare in onore alcuni fra gli antichi metodi d'insegnamento, e giunsero a ravviare ancora l'arte, se non sull'ottimo sentiero (chè dall'ottimo furono molto lontani), almeno sopra uno men cattivo dell'anteriore, e ad ammaestrare con principii che sarebbero stati eccellenti se, in luogo di proporsi un bizzarro eclettismo d'imitazione sui grandi modelli, avessero avuto a norma solamente il vero.

Dopo quel debole impulso carraccesco e la striscia luminosa segnata dal Domenichino, dal Guercino e da Guido, la pittura ricadde di nuovo nell'abbiezione, nè si rinfrancò e sollevossi un poco dal fango sozzo in cui giaceva avvoltolata, se non ai tempi del Battoni e del Mengs, o, per dire più giusto, sino a quelli di Canova e di David, senza però mai che venisse ripigliato l'utile sistema de'maestri antichi, quello cioè di farsi centro ad una scuola, e d'indirizzare i giovanetti all'arte su pratiche ferme e sicure.

E perchè, mi domanderà qualcheduno, se la cosa è tanto utile come ci siete venuto dicendo, i migliori fra gli artisti che ora vivono in questa Italia non imitano l'esempio di quei buoni vecchi, e non aprono i loro studii alla gioventù avida di bene avviarsi nella pittura? Domandatelo a quei bravi uomini questo benedetto perchè; domandate loro, perchè, appena levati in fama di eccellenti, si serrino a chiave ne'proprii studii, e non vi lascino penetrare nessuno se non in certe ore in cui non lavorano; domandate loro, perchè ricusino di accettare verun allievo; perchè si ravvolgano sempre in un inquieto mistero, quasi

temano sia loro involato il sapere. Se volessero mostrarsi veramente sinceri, risponderebbero che a ciò sono condotti spesso da vituperevole gelosia, che solo per quella schifosa tignuola si nascondono a tutti quand'hanno in mano la tavolozza, e si lasciano ire a vergognosi e bassi odii; solo per essa sollevano spesso la abbietta mediocrità a fine di deprimere un alto ingegno nascente in cui paventano un emulo pericoloso. Turpezze che movono a sdegno, che scemano ammirazione ai migliori e, ciò che è peggio, danneggiano l'arte. Vi erano, è vero, gelosie, persecuzioni anche negli aurei secoli della pittura, perchè in ogni età il vasaio ha sempre odiato il vasaio; ma è vero pur anche, che gli studii dei chiari dipintori erano aperti a molti alunni, e gli artisti operavano senza ciarlatanerie, ed insegnavano i buoni metodi.

Metodo d'insegnamento usato dai moderni.

Le Accademie.

Scorgendo che a'migliori fra i nostri artisti non più aggeniava di farsi guide ed esempio alla gioventù; che abbiamo fatto noi moderni per sopperire a tanto difetto, ed inculcare le buone pratiche dell'arte unite alle più infallibili teorie? Abbiamo dato maggior vigore e maggior luce a quelle languide accademie, che da un pezzo si vivevano una tisica vita in molte città d'Italia, e le abbiamo fornite a dovizia di modelli e di maestri, intendendo così a due filantropici fini; l'uno di trarre dall'oscurità alcuni ingegni che sarebbero stati perduti per mancanza di eccitamenti; l'altro di ricondurre su buon cammino le arti, se forviate, mantenerle corrette e pure, se fedeli a'buoni principii. Bello e santo trovato se al fine rispondessero i mezzi, e se gli errori consociati agli odierni sistemi di reggere

quegl'istituti, e che ora andrò brevemente noverando, non imprunassero di soverchio la via al libero trascorrere del genio.

Un garzone non uscito ancor di fanciullo entra in un'accademia di belle arti, o sospinto da una puerile fantasticheria ad afferrare una professione che promette al suo piccolo cervellino mille trastulli, ovvero dalla volontà dei genitori che intravvedono un Apelle in embrione negli sconci scarabocchi con cui il figliuolo ha imbrattato le pareti della cucina domestica, o gli onesti registri del padre buon bottegaio.

D'ordinario nei primi tempi lo si pone a disegnare l'ornato, ovvero a copiare alcune stampe tratte dalle stupende opere de' greci scalpelli. Consecrato forse un anno a tali esercizii, egli è poi ammesso nelle ampie e magnifiche sale de' gessi, ove la luce, scendendo placida da ampie lanterne, illumina artatamente le plastiche formate sui maravigliosi avanzi della greca e romana scultura. Il fanciullo, che si vede attorniato da quanto di più mirabile l'arte abbia saputo crear mai, sente forte un battito al cuore, ed è quel battito il desiderio di lanciarsi sulle orme di quegli artisti immortali, e raggiungerne la fama e la gloria. Egli si pone alacre a ritrarre sì preziosi modelli, ma l'impresa gli è ben più grave che nol pensava in sulle prime. Trepida dinanzi a quei tipi d'ogni eleganza e d'ogni bellezza; sta colla mano dubitosa come debba porre quelle dotte squadrature; esita perchè paventa di non aver bene afferrato quella simmetria e quel sapiente contrasto di muscoli ora riposati, ora rigonfi. Egli avrebbe mestieri che il maestro, quasi nuovo Chirone, gli mostrasse il modo di arrivare tanta bellezza; ma il maestro, impacciato pei numerosi allievi di cui va gremita la sala, gli dà una sfuggevole occhiata, ed al più gli consiglia alcune correzioni, che la mente mal sicura dell'allievo o frantende, o talvolta non

intende per nulla. Intanto il poveretto, mal confidando nelle proprie forze, prosegue e dà fine alla sua copia o poco sollecito di fare il suo meglio, o sconfidato di appressarsi al sommo originale. Perciò egli, dopo aver anche lungamente meditato su quei capolavori, salvo che non sia ingegno altissimo e prodigioso, non penetra le profonde ragioni che guidarono gli antichi nello scolpire le immagini degli dei e degli eroi; e ne trae quindi profitto misero e scarso. Perchè lo studio delle statue antiche potesse tornare di qualche vantaggio agli allievi, sarebbe bisogno prima di tutto farlo cominciare ai giovani, come diremo a lungo più tardi, quando già sanno ricopiar bene dal vero: poi, giunto questo momento, sarebbe mestieri che il maestro, senza gravarli di una soverchia mole di teorie, additasse loro colla voce, ove stieno riposti i rari pregi di quei gréci prodigi, e colla matita andasse mostrando come devesi operare per arrivarli. Seguitando il metodo tenuto ora dalle nostre accademie, ciò torna impossibile, poichè, come dissi, il professore ha troppi allievi cui vegliare, e simili minute cure, prodigate ad ognuno di essi, gli sciuperebbero troppo tempo.

Tutta questa massa d'ingegni pusilli e capaci viene poi ammessa alla sala ove copiasi il nudo. È qui ove le menti pittoriche devono far valere tutta la potenza loro; è nella dotta imitazione di questo nudo che dicono i professori sia riposto uno de'principali fini dell'arte, quasi non fossero belli che i soggetti in cui l'uomo si mostra senza vesti, o quelli ove le vesti lasciano trionfare il nudo; quasi che l'uomo, vestito come siam noi, non avesse mezzo a palesare gli affetti che sente dentro da se. Non è qui che voglio combattere questo fatalissimo errore. Supponiamo anzi per un istante che un così fatto principio sia giusto: parrebbe dunque che nelle accademie moderne si dovessero prodigare le maggiori e più assidue cure ai giovani che si

danno a ritrarre dal naturale; parrebbe che il nudo dovesse tener occupato l'allievo per la maggior parte della giornata. Vediamo se facciasi d'adempiere convenientemente a questo dovere. L'allievo, fino allora uso a trarre sempre da oggetti immobili, tituba, s'imbarazza dinanzi al nudo il quale, quando pure stia nella più placida positura, sempre poco o molto si move. Finalmente dopo un gran cancellare, dopo un gran tirare di piombi e di orizzontali, pone giù il suo insieme che gli pare di aver bastevolmente raggiunto. Più confidente delle proprie forze continuerebbe animoso; ma (vedete sciagura) il nudo non si fa stare a modello che due sole ore, ed è gran ventura, anzi pare una grazia discesa dal cielo, se i precettori permettono agli allievi di continuare in quello studio per una mezz'ora di più. In tutta la lunga giornata non è più concesso rinovare quel sì utile esercizio, ed al giovanetto è forza attendere il dì susseguente per ripigliare la ancora inferma sua opera: egli l'avanza con lentezza pari all'imperizia ed al timore; invoca il soccorso del professore, ed il professore, dategli alcune brevi avvertenze che non tutte son fatte per appigliarsi al troppo tenero cervello, passa oltre. Il poveretto però spera che a furia di pazienza e di tempo giungerà a ben comprendere, e quindi ad emendare i notati errori: vana speranza! L'azione cominciata il lunedì ha per lo più fine il sabbato, ed egli od è appena a metà del lavoro, ovvero, se ha voluto non essere da meno dei compagni, tirò via di fretta senza ben meditare ciò che si facesse. Nella settimana seguente la scena si rinova. È vero che intanto l'alunno si vien rinfrancando, ed è quindi in caso di far più celere la sua matita; ma è pur vero del pari che, per quanto si travagli a compiere il suo nudo, è forzato a lasciarne qualche parte o male studiata od incompiuta. Così incalzato dal tempo, egli ommette o neglige d'ordinario le estremità, parti che domandano lunga osservazione e di-

ligenza, perchè più difficili del resto. Vero è che alcune accademie, accortesi di così grave errore, ora esigono dal giovane che attenda al nudo con più lenta opera, e compia del suo meglio le estremità. Ma quale mai profitto può averne da siffatto studio, se d'ordinario le mani dei modelli che servono da nudo sono triviali, rozze, sformate dai grossolani esercizii e dalla fatica, e se è obbligato a disegnarle in dimensioni piccole tanto da non poterne ricercare quei particolari e quelle minute differenze in cui sta riposta la vera bellezza? Grave danno ne deriva quindi dal curar così poco una parte di sì gran momento. Gli scorrono i più importanti anni della sua educazione artistica, che egli non ha ancora disegnato un piede od una mano. Non gli ha disegnati quando si stava studiando i gessi, perchè lo si tenne peso troppo grave a'suoi omeri; non gli ha disegnati dal nudo, perchè gli venne meno il tempo. Egli diverrà pittore, il suo nome non sarà fra gli ultimi in una esposizione, conseguirà premii ed onori, ed ancora segnerà incerto un piede, tremerà dinanzi ad una di quelle mani femminili, le quali vanno coperte, come ben dice Balzac, di certa mollezza vellutata che scorre così facile dai labbri al cuore. Egli renderà quelle parti, in cui sì spesso è riposta la manifestazione d'un affetto, collo stento e colla trepidezza con cui le ha condotte. Da questa pessima pratica credo derivi la imperizia della maggior parte de'nostri artisti nelle estremità. Io vorrei si ricordassero i giovani, che quel miracolo dell'arte, l'Urbinate, poneva in esse tanto studio da farle ministre della espressione: vorrei si ricordassero che nella *scuola d'Atene* v'ha un gruppo di garzonetti attenti alle dimostrazioni dell'acuto Archimede, nei quali le varie modificazioni dell'attenzione sono fatte palesi col vario movimento delle mani, tutte esprimenti o la incertezza di chi non bene comprende, o la confidenza di chi ha già afferrato la proposizione, o la distra-

zione di chi si cura poco raggiungerla. Vorrei si ricordassero questi giovani che i pochi valenti, i quali dovrebbero sedere a maestri dell'arte italiana, meditarono fanciulli sulle estremità, vi meditano ora, ed in tal parte sono meritamente tenuti principi.

Quando verrò a trattare del metodo col quale crederei opportuno si apprendesse il disegno, allora più diffusamente additerò in qual guisa parmi sia da procedere onde evitare tanto male.

Nè questi soltanto sono gli errori che si commettono dalle accademie nello apprendere il nudo ai giovani. Per tutto il tempo in cui un allievo s'ebbe dinanzi il vero, mai vide il maestro toccar la matita, non mai potè farsi esemplare dei modi franchi e spediti con cui devesi copiare dal naturale. Gli fu quindi forza a furia di prove e di cancellature formarsi un modo facile ad un tempo e condotto; ovvero rubacchiare in fretta qualche sprazzo di buoni metodi dagli allievi più provetti di lui. Ma questo è poi ancora piccolo danno a confronto dell'altro che ora accennerò.

Poniamo pure che l'allievo abbia ingegno pronto e svegliato per modo da saper trarre, dalle vaghe e sparse idee degli insegnamenti orali, regole e norme sicure per bene progredire in pratica; poniamo pure che i commilitoni più avanzati di lui l'abbiano bene avviato; poniamo che il maestro gli abbia messo tanto amore da istruirlo pazientemente: fugge la settimana ed al sorgere della novella tutti questi vantaggi sono del pari fuggiti; perchè dovete sapere essere antico costume di molte accademie, che i professori di pittura e di scultura presiedano alternativamente, cioè una settimana per cadauno, al nudo. Ecco dunque che il giovanetto, il quale avea incominciato ad incamminarsi sovra un sentiero, si vede pochi giorni dopo forzato a pigliarne un altro; ecco il suo animo ancora mal

fermo vacillare fra massime di sovente contrarie, giacchè è rarissimo che il professore di scultura la pensi come l'altro collega. L'uno avvezzo tutto dì a vedere marmi rilucenti in ogni parte, può forse dar poco pensiero ad un dolce digradare d'ombre e di chiari; l'altro può non badare qualche volta alla purezza del disegno, perchè innamorato d'un bel chiaroscuro: uno spesso va pazzo pel grande, pel largo degli antichi; l'altro pel gentile e pel minuzioso dei quattrocentisti: il primo vede il vero attraverso lenti che glie lo idealizzano, glie lo annobiliscono in ogni lato; il secondo trova bellissima la natura com'ella sta, poco curante se per la niuna scelta ne scapiti il decoro e la convenienza. A dir breve breve, l'uno, se mi è lecito l'esempio, può essere classico quanto la poetica del Vida, l'altro novatore o vogliate dirlo romantico quanto Lelia di Giorgio Sand. Il Bianconi gridava di tutto fiato contro l'accademia bolognese, e la copriva di ridicolo, perchè si aveva il mal vezzo di tenere contemporaneamente quaranta maestri i quali insegnassero per turno l'arte agli scolari; ma davvero che parmi bisognerebbe oggigiorno serbare una parte di quello sdegno o di quelle risa pel sistema di far presiedere il nudo da due uomini che devono essere tanto diversi fra loro nei pensamenti. Questo tramestio di maniere, di stili, di metodi, ingenera quindi nelle menti dei giovani due danni fecondi solo di funeste conseguenze: molta disistima pei maestri ch'essi vedono così poco concordi fra loro; incertezza nel formarsi uno stile, e quindi lentezza nel progredire.

Sincrono allo studio del nudo viene quello del colore, nel quale mi paiono ancora meno commendevoli i metodi tenuti dalle accademie. Per farsi un caldo e succoso coloritore saranno forse necessarie ottime massime teoriche, ma è certo ancora più necessaria una buona e sicura pratica. Senza essa l'artista andrà sempre tentone, sperimen-

terà mille maniere, e non ne avrà neppur una di propria e bella. Sarà pari a quell'agricoltore che vuol dai libri apprendere il modo di operare i nesti: il Columella da tavolino avrà un bel tagliare e ritagliare la pianta, avrà un bell'applicarvi lo zufolo e le marze; se non si piglierà a scorta il buon contadino che da tanti anni compie ad occhi chiusi quell'operazione, vedrà perire il suo nesto o per legaccio male annodato, o per negligente scortecciamento. Così il pittore il quale non avrà mai veduto comporre sulla tavolozza le mestiche, disporre le tinte locali, mescere colori concordi fra loro, movere in vario senso a seconda dei muscoli il pennello, sfumare le tinte senza insozzarle con mille piastricci, lasciare vergine il tocco senza ledere la finitezza; starà lunghi anni trattando l'arte, e nel colorito avrà dato ben pochi passi. Dei così fatti devono essere per certo gli allievi delle accademie. Per solito si pone loro innanzi un quadro o di Tiziano, o di Bonifazio, o di Van Dyck, o d'altro insigne coloritore; gli s'insegnano a voce tutte le più squisite sottigliezze con cui si pretende condotto l'originale, ma non gli si mostra poi il come si faccia. Il giovane copre del suo meglio la tela: a furia di fatica, di stropicciamenti, di sudori giunge anche ad imitare il suo esemplare; ma che ne avviene poi in seguito? L'olio, cotanto strofinato, pesto, strascicato dai pennelli, finisce ad alterare la freschezza del nuovo dipinto, e quello si annera in brevissimo tempo. L'alunno si rimane sconfidato a quella vista: tenta altra via, la quale, nel dubbio che sia pure la vera, porta spesso gli stessi risultamenti dell'altra abbandonata. Nè ha già speranza di trovare una guida od un sostegno nel precettore, il quale sdegna, o non sa mostrargli col proprio pennello i sani e buoni metodi di dipingere.

Un altro errore che io non voglio tacere si è pure quello di far copiare sempre ai discepoli quadri ad olio, i quali,

o poco o molto, sono sempre anneriti dal tempo, e, come dicono gli artisti, *cresciuti*, e quindi non permettono di più ammirare le tinte nella loro verginità. Tornerebbe pur meglio il far ritrarre da insigni freschi, ove il colore non ha sofferto sensibili alterazioni, e mantiene anzi quella intonazione generale desiderata e preveduta dall'artista che gli operò.

Il colorito è sicuramente la parte in cui è forse più degna di rimprovero la moderna pittura italiana. Quell'ombrare aspro ed opaco, quei colori o dilavati o pesanti, quella nebbia cenerognola che domina in quasi tutte le tele, sono certo la precipua cagione delle tante lamentanze sullo scadimento degli odierni pennelli. Male forse non si apporrebbe chi avventasse questa audace sentenza, quasi tutti i pittori italiani andar ora tentoni nel colorire. Ne volete una prova che non ammette risposta? Si disputa ancora fra i nostri artisti, con quali metodi dipingessero i massimi dipintori dell'aurea età. Molti sostengono che le tele si abbozzavano a chiaroscuro con gran forza d'ombre e di chiari, e poi si ricoprivano a mezzo di velature e di sfregazzi, e così si portavano a quel vigore ed a quella caldezza che ammiriamo nelle tele di quei grandi. Altri deridendo, nè so quanto a ragione, quel metodo, gridano a tutta gola che devesi colorire alla prima, e che alla prima condussero le lor maraviglie i veneti maestri: altra follia, perchè nei quadri dei veneti maestri vi sono alcune parti che si appalesano manifestamente dipinte due volte ed anche più. V'ha anche chi sostiene doversi abbozzare con molto colore, per poi rimpastare con tinte leggieri. V'ha all'opposito chi grida essere utile abbozzare con magrezza, per poi ridipingere di gran corpo. Sarebbe quindi mestieri che le accademie facessero ogni sforzo per togliere di mezzo tanto vano sistemeggiare, tante ridicole questioni; sarebbe mestieri inculcassero, tutti i metodi es-

sere buoni purchè arrivino il loro fine, e tornare anzi vantaggioso variarli secondo il caso; sarebbe mestieri dessero insegnamenti veramente sani e sceveri da maniera, e così provassero col fatto, che a produrre le grandi creazioni artistiche, assai più che le sempre fiacche ipotesi e le deboli teorie, vale la osservazione sul vero e la indefessa pratica. Ma su questo punto ora non insisto di più, riserbandomi a trattarne quando parlerò de'modi più sicuri a farsi buon coloritore.

Altro inconveniente, a cui si corre incontro seguendo i sistemi delle moderne accademie, si è pur quello di far troppo assegnamento sul manichino. Quel fantoccio, atteggiato dall'artista in modo da averne il migliore effetto dalle sue pieghe, è ben raro che non trasfonda sul quadro la propria rigidezza, e non lasci intravvedere nelle figure dipinte, il gelo e la durezza d'una cosa inanimata. Io sono d'accordo essere il manichino di un grande aiuto all'artista nelle figure panneggiate, ma è follia, è delitto valersi unicamente di esso senza prima trarre l'insieme dal naturale. Che facevano Rafaello, Michelangelo, Andrea del Sarto? Innanzi tutto disegnavano l'uomo nudo, poi il panneggiavano, e più spesso anche gettavano il drappo sullo stesso nudo e speditamente lo ricopiavano; così lasciavano sempre traspirare il movimento e la vita anche sotto le pieghe. Raccertiamoci: se noi continueremo a seguire la mala via di valersi tanto, come ora facciamo, del fantoccio, finiremo a dar fuori delle statue colorite, o de'popazzi pieni di borra e di stracci.

Ove parlerò de'metodi con cui devonsi studiare le pieghe, allora mi farò ad indicare in qual modo il pittore debba usare del manichino (1).

Comunemente, quando l'artista ha già percorso lo studio del nudo, quando può speditamente colorire dal vero,

(1) Vedi Parte II. all'art. *Delle Drapperie*.

quando comincia a comporre ed a mettere insieme qualche quadro, i professori dell'accademia gl'inculcano di meditare sulle grandi opere de'sommi maestri, di accolorare la tavolozza ricopiando i prodigi della veneta scuola, di fare castigato e grandioso il segno traendo di continuo dai dipinti della romana e della fiorentina. Perciò i giovani, appena escono dagli esercizii accademici, si pongono ad imitare col pennello le migliori cose di Tiziano, di Rafaello, del Correggio; e per farsele proprie, per apprenderle, come a dire, a memoria, le ritraggono in certi bozzetti, ove tentano arrivare quel succo di colore e quella intonazione. Così fatto sistema usarono i tre Carracci. Essi poi credevano di tenersi lontani dalla convenzione che poteva venirne da questo metodo, contemperandolo allo studio del naturale. Fermi che per questa via solamente si potesse arrivare il sommo dell'arte, vollero che gli allievi loro, seguitando la strada battuta da essi medesimi, togliessero da Roma il disegno, dai Veneziani la mossa e l'ombrare, dal Correggio lo stile puro, e da altri le altre doti della pittura accennate dal bizzarro Agostino in quel troppo celebre suo sonetto. In somma volevano che l'artista, come l'ape la quale cava il suo mele da ogni fiore, cavasse dai sommi le parti migliori, e se ne insignorisse cotanto, da quasi identificarle col proprio pennello. Pur troppo il fatto ne prova quanto i Carracci s'ingannassero in questo bel sogno.

Il narrato metodo d'imitazione sarà forse buono ad impedire la diffusione del barocco nell'arte, ed a formare dipintori non contaminati da nessuna pericolosa fantasticaggine od esagerazione; ma non so poi se valga a produrli corretti ad un tempo ed originali.

Nè mi si citi a difesa del sistema carraccesco quelle anime divine del Guercino, del Domenichino e di Guido; perchè ogni uomo, discretamente avviato nell'arte e sce-

vero da pregiudicati principii, dovrà confessare che quanto è difetto nei quadri di quelle anime divine, è prodotto dalla influenza dei Carracci; quanto invece si mostra pregio eminente, è frutto di una energica volontà, di più energico ingegno, che volevano ad ogni costo sferrarsi dal misero eclettismo di quella scuola, per sollevarsi all'altezza del vero, e raggiungerne l'immensa poesia. — Per togliere una prova da chi fu più poeta in questa triade, guardiamo ai freschi del Dominichino in s. Luigi de'Francesi a Roma. Vorrei mi si additasse in quelli cosa, fuori delle brutte pieghe, vi traspare del magro insegnamento dei Carracci. A che non sarebbesi alzato il Domenichino senza le ferree pastoie che gli posero al piede, e ch'egli non potè mai spezzare, perchè i ceppi che vengono coll'educazione sono più duri di quelli d'un ergastolo? Per me penso che quell'eclettismo carraccesco, da noi, ancora ostinatissimi nelle vecchie opinioni, detto mirabile, sia stato una delle principali cause del tanto scadimento che l'arte ebbe a soffrire dappoi, e sia eziandio una delle fonti che la mantengono ancora in così povera mediocrità, cioè lontana dal vero, e solo od imitatrice delle altrui maniere, o convenzionale.

Ed a queste opinioni mi guidano le riflessioni seguenti. Certo (chi può negarlo?) sarebbe perfetto quell'artista che potesse trarre l'ottimo da tutti gli stili, ed inviscerarlo nel proprio così da non potersene riconoscere il latrocinio. — Ma è ciò veramente possibile? Come giungere a celare maniere tanto diverse, sì che le pieghe p. e. non portino il carattere di Paolo, il colore delle carni quello di Rubens, e le architetture non rivelino lo studio del Pussino, ed il paesaggio le maraviglie di Claudio da Lorena? Come, in una parola, impedire, seguitando questa via, che in una tela non si rimanga distrutto ogni marchio di originalità? — Poi mi sembra quasi impossibile

che nel cavare il buono da tante parti, non se ne imiti involontariamente anche il brutto con esso sì di frequente commisto. Per dirne un esempio, è quasi inevitabile, nel meditare il bel chiaroscuro dell'Allegri, non farsegli discepolo anche in quel satirino ed in quello smorfioso con cui quel sommo ci ha dimostro non potersi dare perfezione fra gli uomini. Dirò anzi di più: mi sembra che le parti, in cui i chiari dipintori antichi furono tenuti eccellenti, possano ben più difficilmente neppure essere imitate, che le altre in cui furono considerati mediocri; perchè queste ultime non domandano levatezza d'ingegno, e le prime invece sono figlie di genio potente, sono avvivate da quell'ardente foco che accende la mente del sommo, sono inspirazioni che nè insegnare, nè trasfondere si possono.

Nella parte tecnica dell'arte due altri inconvenienti, a quanto mi pare, scaturiscono da questa imitazione dei grandi autori. D'ordinario, ogni valente pennello ha un meccanismo tutto suo proprio, il quale appare pregevolissimo sin che l'usa egli solo, avvezzo già per molta pratica a valersene senza studio e senza sforzo. Chi vuol seguitarlo senza esservi sospinto da quelle stesse circostanze, da quella medesima inspirazione, facilmente darà nell'affettato, peste di ogni bellezza, o più facilmente in una franchezza che rovinerà in negligenza. Per esempio, Paolo è solito in molte parti de'suoi dipinti scherzare, dirò così, col pennello, sino anche a rivolgerlo spiralmente: finchè quegli scherzi sono operati dalla sapiente sua mano, provano sicurezza e producono talvolta effetti mirabili; ma quando si veggono imitati da un altro, diventano barocchi ed odiosi. Per secondo; anche quando (cosa ben rara) il quadro di un gran maestro non è alterato dal tempo, appalesa una intonazione generale, non già perfettamente conforme al vero, ma analoga per gran parte alla maniera abituale del

maestro stesso ed al fine ch'egli si propose. Chi dunque si farà a ritrarre il colorito di quell'autore, non s'accosterà al naturale, ma urterà facilmente in quelle convenzioni contro cui abbiamo (ci sembra non ingiustamente) tanto declamato. Queste certo furono le ragioni che persuasero il grande Leonardo a dettare il seguente prezioso precetto, che vorremmo fosse inciso a lettere cubitali su tutte le accademie di belle arti:

» Un pittore non deve mai imitare la maniera di un al-
» tro, perchè sarà detto nipote e non figlio della natura;
» perchè essendo le cose naturali in tanto larga abbondan-
» za, piuttosto si dee ricorrere ad essa natura che ai mae-
» stri che da quella hanno imparato (Prec. 24. pag. 4)».

Era così facile, mi pare, d'intendere l'importanza di questo precetto; eppure scorsero più che trecento anni da che fu dettato, e non l'hanno ancora capito bene. Perchè lo studio più o meno imitativo delle altrui maniere non diventasse pericoloso, bisognerebbe che nelle altrui maniere non vi fosse mai alcuna differenza dal vero. Ditemi sinceramente: conoscete voi quadro del cinquecento che abbia questo merito sommo? E quanto pochi anche quelli del quattrocento!

Da tutto quanto abbiamo detto ne viene, che quelli i quali imitano le maniere di molti pittori, spesso i difetti, di rado raggiungano i pregi de'loro esemplari, e che invece di apprendere i modi di studiare il vero, imparino a contraffare più o meno male le convenzioni dei sommi, a diventarne le loro scimie, a perdere ogni scintilla di originalità. — Perciò io stimo (nè mi spaventa il concetto in cui mi terranno molti dopo questa sentenza) sia per gran parte dannoso, od almeno non utile, il sistema tenuto dalle presenti nostre accademie d'inviare per più anni a Roma pensionati alcuni dei loro giovani onde si perfezionino. Da quest'uso fatto generale per tutto io credo

si debba ripetere quel primo vizio che ho notato nella odierna pittura italiana, la imitazione servile. Non è già ch' io creda possa essere nociva ai giovani artisti una profonda osservazione sui grandi modelli, e specialmente su quel prodigio delle arti, Rafaello; ma sono d'avviso che quasi sempre s'inviino colà troppo immaturi, troppo deboli a tanta opera. Se lo stomaco pecca per lassezza di fibra, od è corrotto per abuso di liquori, non sono d'accusarsene i buoni cibi da esso inghiottiti, se non giunge a digerirli.

Giovani poco abili guardano il vero attraverso mille convenzioni, o non sanno guardarlo affatto. Non è raro vedere in Roma molti di questi pensionati starsi dinanzi ad uno de'più perfetti nudi che natura siasi compiaciuta formare, e ritrarlo così goffamente che è proprio una compassione. — E si vuole che menti e mani così fatte diensi a tutt'uomo allo studio del divino Urbinate per trarne vantaggi notevoli? dell'Urbinate, che in ogni linea porta impresso il marchio della ragione, in ogni piega la sapiente trasfusione di quel vigoroso sentimento che effondevasi elettricamente dalla bellissima anima sua? dell'Urbinate, che muta i tipi secondo i tempi in cui avvennero le sue storie; che intese più che tutti gli altri artisti cosa sia l'ideale, riducendolo alla vera perfezione di un tipo; che è vario quanto il vero, e solo forse fra tutti accoppiò la verità poetica colla storica; fece l'idea signora della forma, intanto che rese la forma la più bella che immaginare si possa? Uomo unico veramente, ma che se avesse studiata l'arte coi metodi comunemente ora in voga, sarebbe forse riuscito un manierista eclettico al paro dei Carracci.

I pusilli che digiuni di buoni insegnamenti si pongono dinanzi a così grande esemplare, è chiaro che vi spenderanno dietro molt'anni senza arrivare ad intenderlo.

Lo copieranno; ma in quale modo, mio Dio! Lo imiteranno anche nei loro quadri; ma quelle imitazioni saranno fredde e ridicole caricature; saranno certi Apostoli e certi Santi che vedete adesso in certi immensi quadroni di certi barbassori che ora vivono in Roma, e vi godono di una fama che torna a vergogna dell'arte, e d'Italia che loro la concede. — Se il consiglio di un uomo oscuro potesse venire accettato dalle accademie, questo raccomanderei, di non mandare a Roma i giovani se prima non sieno già fatti buoni artisti, ed abbiano dato prove non dubbie che ne'petti loro arde la divina fiammella del genio. Ciò ne sminuirebbe naturalmente e di molto il numero, e ne verrebbe doppio vantaggio, perchè meno sarebbero i cattivi pittori, e potrebbesi accrescere ai migliori una pensione, ora a dir vero soverchiamente scarsa. Quest'altro consiglio darei poi ai giovani, che una volta stanziati in Roma non dessero ogni lor opera a copiare l'antico ed i quadri celebri, ma piuttosto a ritrarre il vero sui bellissimi ed esercitati modelli vivi, che Roma presenta in tanta e sì eletta copia. Nè mi si risponda che l'uomo puossi da' pittori studiare egualmente per tutto; imperocchè le donne e gli uomini di Roma sono fra i più belli e grandiosi tipi d'Italia; ed il molto concorrere di artisti a quella regina delle città inducendo molti a darsi unicamente al mestiere di modello, fa sì che ognuno trovi genti acconcie ad ogni carattere, ad ogni espressione; e sieno poi tutti cotanto destri, cotanto ingegnosi a comprendere la movenza in cui vengono posti, che beato quell'artista il quale sapesse effigiarli siccome stanno. Oh! i bei modelli a Roma non scarseggiano sicuramente; scarsi sono coloro che li sappiano ricopiar bene. — No, finchè si ostineremo a far disegnare Rafaello, Michelangelo, l'antico da chi non sa ancora ritrarre il vero, avremo sempre degli inetti e freddi imitatori, oppure degli artisti orrendamente convenzionali;

degli artisti che avranno consumati i migliori loro anni ad osservare i grandi senza vederli mai che alla grossa, alla grossa bene: avranno creduto riprodurli, senza averli riprodotti col fatto, senza averne compreso il midollo e l'essenza loro.

So bene che da gran tempo i pedanti e certi estetici classicissimi gridano la croce contro gl'imitatori anche i più giudiziosi: ma, intanto che vi dicono (stranissima contraddizione) di non camminare sulle orme altrui, di essere originale, v'inculcano di non fare un passo senza aver per guida i sommi, di trattarli con mano diurna e notturna. Come dunque si devono conciliare insieme questi sistemi pazzamente lottanti fra loro? Secondo ch'io penso, gettando via i libri de'pedanti e di quegli estetici; tornando alle fonti, perchè l'acqua a forza di rimestarla col greto è divenuta melmiccia troppo alla foce; dandosi in fine allo studio dello spregiato vero; del vero che certi scrittori ed artisti con aristocratica burbanza odiano e sprezzano, perchè risolve in fumo quelle stupide loro fantasie sopra un impossibile eclettismo d'imitazione; quelle più stupide perchè più pregiudicate sul *bello ideale*, sulla *armonia*, sulla *dignità* ec. ec.

Molte cose qui potrei aggiungere a fine di mostrare i danni della imitazione; ma quelle cose ridette le mille volte qui non le voglio ripetere, perchè mi duole di fastidiare con rettoriche declamazioni il mio lettore, il quale sa Dio quanto avrà udito la cattedratica gravità del maestro predicargli in cadenza il *servum pecus* del Venosino. Mi pare che senza stillarci tanto il cervello con isquisiti ragionamenti, un fatto palese a tutti provi meglio d'ogni cosa, che anche il metodo tenuto dai Carracci e dagli artisti di oggigiorno non riesce a buon fine. Dal cadere del secolo decimosesto fino ai nostri giorni si spesero cure, studii, esortazioni, viaggi per osservare ed imitare Rafaello, Ti-

ziano, Correggio, Paolo, e non abbiamo ancora avuto un artista, non solo che pareggi, ma che neppure s'accosti a quei sommi. Vorremo noi inferire da ciò, che dopo la prima metà del cinquecento sia mancata all'Italia la forza dell'ingegno, ed aver essa trasfusa ogni sua potenza in quegli uomini privilegiati? eppure possiamo contare pittori immaginosi e gagliardi anche nei secoli susseguenti. Vorremo inferire da ciò che sieno mancati i mecenati e gl'incoraggiamenti? eppure alle epoche barocche dei Cortona e dei Solimene la pittura fu non solo accarezzata dai grandi, ma protetta dai troni, e chiamata ad ornare gli altari e le reggie. Parmi che se invece di por tanti studii ad impodestarsi delle varie bellezze di questo e quell'artista, si fossero meditate le fonti da cui i sommi trassero il lodato loro stile, e si fossero approfondati i principii e le massime su cui essi poterono distendere tanto volo, forse avremmo avuto e potremmo avere pittori corretti ed originali, i quali emulassero quei luminari. Noi che ci arrovelliamo tanto per copiare Rafaello e Tiziano, non degniamo che d'uno sguardo sfuggevole i secchi e peritosi maestri di quegli uomini altissimi. Eppure quegli uomini altissimi da chi appresero l'arte, da chi impararono quella castità e purezza di massime, quella dotta imitazione del vero che mai trasmoda? solo dai gretti loro Perugini, dai duri Bellini, dai timidi Masacci. Perchè dunque noi non seguitiamo tanto esempio, perchè dunque anche noi non istudiamo i quattrocentisti?

So bene che vi sarà qualcheduno il quale mi risponderà, avere i grandi testè nominati appresa l'arte non già dai vecchi loro maestri, ma dal vero che di continuo osservarono e ricopiavano attentamente. Dopo quanto ho detto parmi inutile ripetere ch'io tengo il vero come la prima e più sicura guida dell'artista; ma però sarà forza concedermi che, a seconda dei varii metodi di educazione puossi

in molte guise e con differenti modi credere d'imitare questo vero senza propriamente imitarlo, e quindi si può agevolmente falseggiare e mutare in peggio. V'ha chi lo vede grandioso e scelto, siccome fecero i Greci; v'ha chi lo vede stagliato e minuto con tutti i peli, tutti gli effetti di carne, come i Fiamminghi. La storia dell'arte ce ne offre prove ed esempii a dovizia. Michelangelo da Caravaggio al paro di Rafaello e di Tiziano traeva sempre dalla natura; eppure fu spesso ne'suoi quadri tenebroso, triviale, risentito. L'arcibarocco Solimene pretendeva consultare il vero quanto l'Urbinate; eppure veggiamo a quali pazze fantasticaggini si lasciò ire. Quell'odioso e falso Piazzetta, delizia della corrotta sua età, non facea segno che non fosse guardato dal naturale; eppure pochi certo ebbero com'esso il vanto di andarne lunge. Questi esempii bastano, se non erro, a provare che non giova solamente aversi a modello la natura, è forza conoscere le vie per bene trasceglierla e correttamente imitarla; e queste vie, a parer mio, dai soli quattrocentisti si possono apprendere.

Quegli artisti erano ignari d'ogni convenzione o maniera, perchè imitarono il naturale con una timida diligenza che valeva a riprodurre fedelmente i più minuti particolari. Ciò, è vero, facea sì che spesso ritraessero anche le parti meno perfette, ma è vero pur anche che per questo modo ne mostravano le altre in tutto lo sfoggio della loro bellezza, nè mai ne contaminavano la bella semplicità. Volete convincervi quanto i quattrocentisti meditassero sulla natura ed avessero facili le maniere di renderla senza falsarla? Due osservazioni, che possono farsi anche dai non artisti, vi gioveranno a prova. Osservate un uomo nudo, anche di forme molto pronunciate, disaminatene il solo contorno esterno, e lo troverete composto di molte rette, di dolcissime curve, e privo affatto di quell'ondeggiare continuo, e di quelle forzate tumidezze, che sul fi-

nire del secolo decimosesto e sul cominciare del susseguente, formarono le delizie di molti artisti, pazzamente superbi di sfoggiare scienza anatomica, e di mostrarsi devoti a quel gigante fatale, il Bonarotti. Raffrontate questo nudo con quelli delineati dai pittori del quattrocento, e vedrete quanto la copia sia conforme all'originale, vedrete quanto casta sia quella linea; vedrete che per rendere più o meno risentiti i muscoli, quegli artisti non ebbero d'uopo di ricorrere al tanto odioso serpeggiamento di concavi e di convessi, che diè origine all'abborrito barocco; ma, considerando le mezze tinte interne come il solo mezzo valevole a mostrare il vario rientramento dei muscoli, diedero a quelle maggiore o minor forza a seconda del bisogno.

Che se vi piaccia portare lo sguardo sul colorito degli ora citati quattrocentisti, v'accorgerete di leggieri quanto vada più vicino al vero di quello degli artisti che levarono il maggior grido. Solo che avviciniate una mano, un braccio ignudo a quelle carni dipinte, vi convincerete quanta vi sia fedeltà nella copia. Ciò non vi accaderà certamente se ponete la vostra mano a raffronto coi nudi di Correggio, di Paolo, di Tiziano medesimo. Vi troverete (e chi ne dubita?) un maggiore accordo, un roseo che v'innamora, un succo ed una forza prodigiosa; ma la candida e schietta natura la scorgerete velata dai lenocinii dell'arte.

Mi si dirà: i quattrocentisti sì nel disegno, sì nel colore, peccarono di soverchia secchezza, e non seppero soddisfare al primario fine della pittura. Fu quindi d'uopo che gli artisti del secolo susseguente rammorbidissero quelle tante durezze perchè il bello fosse raggiunto. A che dunque, si prosegue, sciupare tanto di pazienza e di tempo per attignere il sapere artistico da quelle aride fonti, piuttosto che da que'fiumi che devolvono onde fecondatrici? Sì, è vero, ciò che pareva mancasse ai quattrocentisti, fu ag-

giunto dai Rafaelli, dai Tiziani, dai Correggi ec. Si desiderava nelle tele una maggiore sceltezza e grandiosità di parti, un'espressione più toccante; ed ecco provvedervi Rafaello dando allo insieme de'suoi dipinti quell'armonia che viene dalla convenienza, e toccando nel disegno e nella scelta dei tipi una meta, ignorata prima, da niuno ancora arrivata dopo di lui. Si desiderava ne'dipinti una maggiore fusione di tinte locali e di mezze tinte armoniche fra loro e concordi più di quello che fortuitamente riunisce il vero; ed eccovi il Vecellio in ciò farsi eminente. Si desiderava che la luce non si diffondesse con uniforme gradazione per tutto il quadro, ma s'arrestasse in un punto e con accorti artifizii ora sfuggisse, ora ricomparisse nelle parti lontane, acciocchè sparsa non nuocesse od alla evidenza od al gradevole effetto del dipinto; ed in questo mirabile magistero dei pennelli, che fu detto scienza del chiaroscuro, fu salutato onnipossente il Correggio. Ma tutti questi ingegnosi modi di condurre l'arte a perfezione che altro furono in fatti (diciamolo una volta senza riguardi) se non convenzioni? belle, mirabili, stupende convenzioni, ma sempre più o meno lontane da natura, ed immaginate da artisti che le reputarono necessarie non già per trovare un bello fuori del vero, ma per dare ai loro dipinti quell'accordo e quella scelta che spesso i quattrocentisti nel vero non si curarono di cercare; immaginate da artisti che ad esse non diedero mano, se non dopo di essere stati bene avviati nello studio della natura dai loro maestri. Ora chi non vede quanto sarebbe pazzo delirio ritrarre da quelle convenzioni, piuttosto che da quei pittori che ne furono sceveri, ed avendo ricopiato la verità fedelmente, non possono condurre mai i loro imitatori per vie bistorte e false? Chi non vede che l'artista, il quale avrà imparato a segnare il vero su quel casto sistema, lo vedrà sempre nella sua mirabile semplicità e spoglio da

ogni artifizioso allettamento? Chi non vede che seguitando questo sentiero, quando egli abbandonerà il maestro, potrà seguitare senza inciampo e senza pericolo quella via a cui il suo genio lo porta, nè sarà mai la spregevole scimia di qualche gran nome, e verrà proclamato corretto ed originale? Tutto giorno si va predicando ai giovani i quali si danno alle lettere, che se vogliono raccomandare alla immortalità i loro scritti, attignano dalle sorgenti, vale a dire studino i sommi scrittori toscani del trecento: perchè dunque s'inculca ai pittori di pigliare gli ammaestramenti soltanto dalla foce ove l'acqua, non v'è dubbio, scorre in maggior copia, ma è anche più limacciosa e più torbida? Grande vantaggio trassero ai nostri giorni le lettere italiane dal grande amore posto dagli scrittori alle fonti del forbito favellare, e videro sotto le penne dei giovani scorrere facile, elegante, pura la lingua del bel paese, per lo addietro così sozzamente contaminata. Io sono d'avviso che se la pittura si attenesse a questo esempio, anch'essa ne avrebbe lo stesso bene.

In onta a ciò pur troppo mi par necessario che i pittori non ricopino, ma almeno osservino l'armonia e le più gradite opposizioni del tingere nei quadri dei sommi coloritori, e ciò perchè difettando l'età nostra di pittoresca bellezza nelle foggie del vestire e d'acconciarsi, difficilmente possono essi apprendere sul vero i sapienti contrasti di una gaia e succosa tavolozza. Su questo argomento ritornerò favellando del colorito; qui mi contento di raccomandare ai giovani che studino la scienza de' colori piuttosto su quei quattrocentisti che ebbero fama di robusto e vago pennello, anzichè sui Tiziani, sui Correggi, sui Paoli. È vero, questi ultimi presentano maggiore vaghezza e varietà; ma ne' quattrocentisti vi si scorge una più gran verità, e forse in alcuni una soavità non minore. Quale quadro del Vecellio o di Paolo supera la forza, la

robustezza, la intonazione del tingere della Cena in Emmaus, del s. Girolamo, della Tavola di s. Zaccheria; quadri tutti usciti dalla mano divina di Gio. Bellini?

Mi si opporrà che i sommi del secolo sestodecimo non istudiarono solamente i loro vecchi maestri e la natura, ma ben anche le antiche statue. È vero che le lettere di quella età infollivano per le classiche bellezze di Grecia e di Roma; è vero che tutti allora guardavano l'antico con una predilezione che poteva qualche volta sembrar delirio, ma è anche pur vero che i più fra i buoni artisti di quel secolo non si mostrarono d'esso tanto innamorati da ricopiarlo servilmente, e quindi compromettere l'independenza ed originalità dell'ingegno loro. E se pure talvolta osservarono più che non imitarono le statue, non su tutte sconsideratamente posero lo sguardo; ma quelle studiarono che furono consultate sul vero, non l'altre che servirono a sola decorazione e quindi doveano essere affatto convenzionali. Un rapidissimo sguardo alle principali scuole d'Italia nell'epoca aurea sarà prova bastante di quanto affermo. I Veneti mai o quasi mai seguirono quei preziosi modelli; e certo nol potevano, perchè lontani da Roma, miniera delle greche e latine maraviglie. Rafaello non tolse certo dalle Flore e dalle Niobi il tipo delle sue Vergini, quel tipo veramente cristiano che ti mostra tutte le gemme di virginale bellezza, nè ti trasfonde nei sensi desiderio mondano. Andrea del Sarto, quell'Andrea che meritò lo appellativo di *senza errori*, non appalesa certo il dignitoso contorno degli antichi in que'suoi maravigliosi freschi dell'Annunziata a Firenze. Fra Bartolommeo non imparò certo dalle sole statue quelle sue pieghe grandiose è morbidissime. Fra i pittori italiani, coloro che più meditarono sui marmi antichi ed andarono presi di quelle forme, furono, io credo, Giulio Romano, il Volterrano, il Vasari, il Pontorno, e devono, se non erro, andar noverati fra i pen-

nelli che più contribuirono ad avviare le arti su meno puro cammino. Quel tanto vantato ideale degli antichi non è in sostanza anch'esso che una convenzione, la più leggiadra forse che immaginare si possa, perchè intesa ad annobilire la natura scegliendone i tipi più perfetti; convenzione su cui sarà utile all'artista non già di sudare notte e giorno, ma di meditare talvolta, però tale per se da traviare chiunque non si faccia a seguirla assennatamente e senza entusiasmo. È facile che quegli, il quale si pone senza misura a ricopiare l'antico, o trasmodi per amore del grandioso, od acquisti certa rigidezza statuina nemica della pittura, od impronti il suo stile di certa gravità e sostenutezza che sa di scuola, ed infonde spesso nell'osservatore quella stessa impressione tormentosa e sinistra che ci viene dalla lettura di un componimento fornito di tutta la maestà rettorica, e di quell'artifiziosa disposizione di parti che disvela la fatica ed ingenera il peggiore nemico dell'uomo, la noia.

A concludere dunque con brevi parole quello che ho qui detto forse con troppe, parmi necessario che gli artisti, onde ritornare sulle vie dei Rafaelli e de'Tiziani in quanto riguarda la forma dell'arte, smettano quel soverchio studio sui grandi pittori del secolo decimosesto e sull'antico, ed umilmente si dieno ad osservare i maestri sommi, non già per diventarne imitatori servili, ma per avere in essi una guida sicura nel meditare il vero. E perchè i giovani piglino di ciò vaghezza, sieno le prime le accademie a porre sotto gli occhi loro le migliori tele dei quattrocentisti; sieno esse le prime a raccomandarne la diligente osservazione; sieno esse che li confortino a seguirle senza tema di dare nel gretto e nel secco; esse in fine che loro provino, essere quella l'unica strada di apprendere a segnare ed a colorire la natura con castigata e non affettata purezza, senza pericolo d'inciampare nella sempre odiosa

maniera (1). E sieno poi esse medesime che porgano alla mente de'giovani belle e molte cognizioni, e pensieri levati, e poesia di sentimenti coi mezzi e le istruzioni che mi sforzerò di accennare nella parte terza di questo mio libro.

Un così fatto discorso prova, se non erro, abbastanza con quale difettoso sistema sia insegnata a'giovani la forma dell'arte. Non parlo ora del come si educhi in essi il pensiero, perchè dovrei qui dire troppe e troppo aspre parole. Basti sapere che pel primo e massimo fine dell'arte può dirsi quasi nelle accademie non vi sia insegnamento apposito.

Se forse questa è la prima volta in cui ad uno ad uno vadino notati gli errori degl'insegnamenti dati dalle accademie di pittura, non è certo la prima in cui venga posto il nero sul bianco contro di esse. La sintesi di ogni ironia, Voltaire, scriveva — « Ce qui reserre les talents des » peintres et ce qui semblerait devoir les eteindre, c'est le » goût academique, c'est la maniere qu'ils prennent d'a- » prés ceux qui president a cet'art ».

(1) I pittori stranieri spezialmente i tedeschi ora paiono attenersi alle massime fin qui esposte, e pare ne cavino anche buon frutto: ma, al paro di colui che per raddrizzare una pietra caduta vi dà tale un urto che la rovescia dall'altro lato, qualche volta escono dalla moderazione e, invece che farsi a seguire i quattrocentisti come guida sicura ad apprendere la maniera di ricopiar la natura, meditano sui quattrocentisti solo per imitarli servilmente. Dicono essi che in quei dipintori è riposto il vero tipo conveniente alla pittura de'nostri giorni. Diranno forse anche bene; ma se progrediranno per quella via, invece che farsi gli interpreti ed i sacerdoti del vero, diverranno anch'essi artisti imitatori e convenzionali, come quelli che sono accusati di classicismo e di pazzo amore verso l'antico. Possibile che quel giusto mezzo predicato e cercato tanto dalla politica e dalla ragione non abbia ad incontrarsi in questo pellegrinaggio mortale che così rade volte? Possibile che lo spirito di cieco sistema abbia per tutto e sempre a farsi il tiranno delle menti, e la candida e schietta verità abbia ad aversi incensi così deboli e scarsi?

M. Robin, alla parola *Qualités* della Enciclopedia metodica, non ebbe paura d'affermare: « Les academies sont » ordinairement dominées par une puissance qui violente » les gouts, contrarie les penchans, et empêche de rien pro» duire, qui ait la force que donne l'originalité ».

Quel rigido cinico del Milizia disse che se è vero esse abbiano fatto sparire i buoni artisti, ciò si deve attribuire *alle costituzioni male intese e peggio eseguite*. Altri le accagionarono di troppo facili ad istillare a'giovani l'amor del sistema, a condurli tutti per una via, quindi a formare de'settarii, non de'pittori. Persino il Cicognara, quel Cicognara che pur era tanta parte di una di esse e l'avea creata quasi dal nulla, pure notava molte colpe nelle accademie; tanto il grand'uomo preferiva la verità ad un vanitoso amore verso l'istituto da lui diretto. Certo quegli scrittori dovettero persuadersi facilmente, anche senza un grande stillato di riflessioni, che le accademie in ogni età, in ogni luogo diedero sempre scarsi risultamenti. Un rapido colpo d'occhio alla storia di esse basta a convincere i più ostinati. Per non trascegliere che pochi esempii fra i numerosissimi, guardiamo a quella sì pomposamente creata dal Vasari nel 1561 colla protezione del suo Cosimo Medici. Essa si fece egida ad una folla d'imitatori del Bonarotti, scimie infelicissime di quel sommo, dati solo a tirar via di pratica, senza consultare mai il vero, confusi compositori, snervati coloristi, sozzi d'ogni maniera di manierismo. Volgiamoci all'altra istituita in Roma nel 1666 da quel balzano pennello di Carlo Lebrun, che dicevasi allora il più celebre de'quattro Carli sostenitori del decoro della pittura (immaginatevi cosa valevano gli altri tre). Non vi fu bruttezza, non delirio che non uscisse da quel sinedrio d'*imbratta-tele*. Osserviamo la mantovana fondata da quel meschino artista che era il Cadioli, verso lo stesso tempo. Soffermiamoci pure a noverare le glorie della mi-

lanese incominciata dal cardinale Federico Borromeo verso la metà del secolo decimosettimo; della parmense istituita nel 1757 da don Filippo di Borbone ec., e confessiamo sinceramente, se non le si crederebbero istituite apposta per mantenere l'arte in una indecorosa mediocrità. È inutile gettarsi polvere negli occhi: le accademie non hanno mai formato niuno de'sommi pittori italiani, senza eccettuare quella de'Carracci. Mi si risponde che le accademie italiane de'passati secoli non potevano produrre buoni pittori, perchè create in un'età in cui le arti rovinavano a scadimento, ma che ora la cosa muta di faccia, perchè da un pezzo esse calcano un sentiero di correzione. Sia pure: ma chieggo io, i pochi buoni pittori che ora conta la penisola, sono essi figli intieramente delle accademie, ovvero formaronsi in parte da se medesimi sopra sistemi ben differenti? Io non voglio neppure di volo toccare questo argomento, perchè sarei forzato ad addentrarmi in alcuni particolari che forse non tornerebbero a tutti di gradimento; sarei forzato a dire quali artisti debbano ora tenersi per sommi, quali sieno da porsi fra'mediocri, tuttochè circondati da un'aureola di favore: ma queste opinioni, questi giudizii, quando pure fossero conformi a quelli del maggior numero, qui non li voglio far pubblici, perchè facilmente si terrebbero come dettati da spirito di parte, facilmente offenderebbero molti, senza portar vantaggio a nessuno.

Da quanto ho esposto sin qui contro le accademie, pare si debba trarne la brutta conseguenza, essere esse piuttosto dannose che utili al progredimento dell'arte; ed infatti io credo non sarebbe forse gran male lo smetterle affatto. Ma poichè non c'è verso di condurre i migliori e più provetti artisti ad imitare l'esempio dei Bellini e dei Perugini, consecrandosi a precettori della gioventù, è giocoforza ritenerle; tanto più che anche esse, quando fossero bene istituite e dirette, potrebbero portar grandi, anzi

massimi benefizii alle arti, sì per quel sentimento di utile emulazione che inspirano ai giovani, sì pei modelli di cui sono le custodi, e sì ancora per la varia messe di cognizioni di cui possono far ricca la mente dell'artista. Ma per averne buon frutto, parmi si converrebbe far migliori i metodi a cui la maggior parte s'attiene; parmi si converrebbe togliere gli errori che ho di sopra notati, e fornirle d'istitutori che si facessero veramente i padri de'loro allievi; ed informandoli al bello, mostrando loro il vero nelle tante e svariate sue modificazioni, abborrendo da ogni manierismo, li lasciassero liberi di battere la strada che meglio attalentasse loro, purchè avesse per base la verità.

Questi rimedii però così astrattamente ed in nebbia consigliati, è chiaro che a poco frutto guiderebbero se non si rivestissero, come a dire, d'ossa e di polpe; se a parte a parte non si svolgessero; se la miglior via da tenersi non si chiarisse con evidenza di ragioni. Perchè dunque questo mio lavoro torni non intieramente inutile, avviso nelle due parti susseguenti indicare una ad una le norme generali che a me paiono opportune per far che il giovane s'innoltri con piede sicuro nel difficile sentiero della pittura storica.

PARTE SECONDA

DELLA

EDUCAZIONE NECESSARIA AL PITTORE STORICO

IN QUANTO SPETTA ALLA FORMA DELL'ARTE

I.

SCELTA DE' MAESTRI.

Ove trattasi dell'educazione pratica d'un'arte che si compone di due parti essenzialissime, meccanica l'una, spirituale ed intellettiva l'altra, importantissimo torna occuparsi specialmente della scelta de' maestri. Scrissi altra volta che mio desiderio sarebbe fossero scelti ad istitutori di pittura storica solamente gli artisti proclamati come i più eccellenti di tutta la nazione. Comprendo però ora che esporrei a grave pericolo i giovani quando pure un tal mio voto fosse adempiuto; perchè pur troppo in Italia si dicono spesso eccellenti alcuni che trascinerebbero a sicuro errore chi apprendesse da essi. Sia dunque prima cura trarli da quelli che colle opere dimostrarono saper essere fedeli interpreti del vero; tener come una religione che il più bell'ideale è quello che in ogni linea séguita le bellezze tipiche offerteci dalla natura. Si procuri poi che questo maestro non solo vada pomposo di belle teorie, ma ad esse accopii una pratica non oscillante. Parmi avere già abbastanza dimostro, ed in progresso dimostrerò ancora meglio, che col solo corredo delle teoriche si va poco innanzi in pittura. Sopra tutto si vegli attentamente perchè i maestri posseggano tutti i meccanismi di matita e di pennello che sono acconci a disegnare e dipingere con diligenza e verità. Ognuno che ha veduto varie accademie e scuole di pittura, potrà far ragione quanto giovino al buon avviamento de' giovani i meccanismi perfetti del

maestro. — Supponete ch'egli disegni un po'all'affrettata; come impareranno essi quella scrupolosa diligenza colla quale soltanto è dato raggiungere le minute squisitezze del vero? Supponete ch'egli conduca il suo tratto all'inversa dell'andamento de'muscoli; quando mai il giovane troverà modo a far tondeggiare le varie parti d'un nudo?— Supponete (chiedo scusa se insisto su questo punto) ch'egli ad ogni condizione del vero, e sulle carni, e sui panni, e sui sassi usi lo stesso modo leccato; come apprenderete, o giovani, a rendere col pennello la varia natura delle materie che ritraete? E se avviene poi che i discepoli s'accorgano essere la mano del maestro imperita ad operare ciò che detta il labbro, non sentono più il freno, ed al paro di cavalli sbrigliati, rovinano in precipizii. — V'è ora una scuola di pittura in Italia, la quale avvezza i giovani a disegnare i contorni col carbone, e non cura i modi con cui ombreggiano. Ebbene: anche i migliori di quella scuola si ravvisano da lunge nelle esposizioni per lo stento e l'incertezza che scorgesi nel maneggio del loro colore e per certo biascicato che toglie bellezza anche a dipinti pregevolissimi. Montabert pensa (1) che se anche vi saranno maestri in molte parti della pittura mediocri, ed in una sola valenti, pure potranno venire opportuni pegli allievi di una pubblica scuola. Ecco il suo ragionamento = « Mais, » dira-t'-on, quand il y aura disette d'artistes habiles, il » y aura disette de professeurs habiles pour les ecoles pu- » bliques. — Point de tout. En litterature la disette d'au- » teurs ou d'ecrivains très-habiles n'empêcherait pas qu'il » ne se trouvât des professeurs excellens pour telle ou » telle classe des humanités. De même il peut se trouver, » par exemple, de très-habiles coloristes très-propres a de- » montrer cette partie de l'art, quoiqu'ils soient fort peu » habiles dans le dessin, dans l'invention, et dans tant

(1) *Montabert.* Op. cit. Vol. 3 pag. 39.

» d'autrès parties importantes; de même un professeur » très-expert en anatomie et en géométrie pourra être » si faible en fait de style et de beauté, en fait de drape- » riers, en fait de expression, que par ses propres tableaux, » il ne soit placé qu'au rang des très-mediocres peintres » et cependant il excellera peut-être dans l'art de pro- » fesser les deux parties qu'il possede à fond». = Io non divido la opinione dell'autore, perchè mi pare che se dovessero impiegarsi più maestri allo insegnamento pittorico, ne verrebbe grandissima la confusione alla mente del giovinetto, il quale sentirebbe da chi insegna il colorito insinuarsi massime affatto contrarie a quelle del maestro d'invenzione. — Vero è che dicesi comunemente, ad insegnare volersi altro ingegno che ad eseguir bene. Sarà: ma io penso che dove più assai del freddo precetto vale l'esempio, un artista mediocre non sia buono che a formare discepoli mediocrissimi.

Se io ora dovessi fornire di maestri un'accademia, vorrei trarli piuttosto dai giovani che non dagli accigliati seniori e lodatori del tempo antico. Tutti quelli che vogliono ogni insegnamento marchiato d'una pesante e cattedratica gravità; tutti quegli altri che dicono carnefice al medico finchè giovane, ignorante al professore finchè non passa l'anno quarantesimo, mi grideranno peggio che pazzo, perchè consiglio precettori non ancora fatti superbi o tiranni dalla inutile, ed il più delle volte dannosa lunghezza, di quella ch'essi chiamano pratica. Ma io non posso mutar pensiero, nè tacerlo pur posso quando è mio debito farlo pubblico. Se nel presente abbattimento dell'arte veggo alzarsi alcuna speranza di miglior avvenire, e un raggio di quella luce che presto, confido, si spanderà su tutte le discipline del bello, è solamente fra i giovani nostri artisti, di cui alcuni a quest'ora trattano con franca ala il cammino della riforma.

È solo dai giovani ch'io spererei un mutamento negli attuali metodi, uno di quei mutamenti da cui mi pare potrebbe venire grande utilità agli allievi, ma che domandano, insieme a molta perizia, altrettanta modestia e amore del bene. M'incresce, e l'ho già detto più volte, vedere tanti professori delle accademie, anche fra i più provetti operare quasi sempre di nascosto; nulla far conoscere agli alunni intorno ai meccanismi da essi usati; lasciarli andare tentone senza guidarli che con la voce, mezzo inefficace il più delle volte, principalmente ove si tratta di pratiche tecniche.—Io invece vorrei che tanto nelle sale de'gessi come in quelle del nudo, i maestri siedessero in mezzo agli allievi, e così accomunati con essi disegnassero l'esemplare con ogni attenzione; e quindi facessero palesi quei mezzi meccanici con cui giungesi a riprodurre fedelmente le bellezze offerte dalla natura. Sapete voi con siffatto sistema quanto rapidi sarebbero i progressi degli alunni? Quei poveretti non avrebbero più bisogno di stillarsi il cervello, e d'istizzirsi contro la mollica, il tocca lapis, la tavolozza, per trovare i modi facili e sicuri di ben trattare questa o quella parte, perchè di continuo avrebbero sott'occhio il vero modo da tenersi per eseguirla bene.

Un altro desiderio pure mi ferve nell'animo ed è, che fosse sbandita affatto quella soprantendenza al nudo che ora si affida alternativamente ai due professori di pittura e di scultura. È quasi impossibile, come avvertii più sopra, che due uomini per quanto sieno sommi ed informati a corrette massime, abbieno tale una uguaglianza di pensieri, da mai non discordare fra loro in nessun punto, da mai non attenersi ad opposti principii. E discordando fra loro, è impossibile poi che i giovani non ne risentano i danni che ho sopra notati. Nè per questo vorrei che entrambi i professori tralasciassero di farsi guida ai discepoli nello studio del nudo: che anzi sarebbe mia brama da

questa alterna soprantendenza ne scaturisse un efficace vantaggio per l'arte. Bramerei che nel tempo in cui il professore di scultura è preside al nudo, tutti i discepoli quanti sono, scultori e pittori, modellassero in creta; e viceversa nei giorni in cui simile ufficio spetta al professore di pittura, egli facesse disegnare soltanto colla matita tutti gli alunni. Così gli scultori si farebbero più sicuri e più disimpacciati nel disegno che ora non sono, nè porrebbero nel segnare i loro concetti quella impronta di stento e fatica, che li fa sì odiosi, e spesso impedisce di dar al pensiero stesso tutta la necessaria evidenza. E d'altra parte i pittori apprenderebbero quella pratica sì utile del modellare, la quale può togliere ad essi molte tenebre sul chiaroscuro; scienza che forse non si conosce mai bene, se non allora che abbiensi spese lunghe meditazioni sul rilievo apparente e reale de'corpi. Forse il Correggio fu nell'ombrare così sommo, perchè da giovine modellò a lungo insieme col Begarelli.

Ma più che sane teoriche, più che eccellenti meccanismi, importa che il maestro possegga vero amore dell'arte e tutta ne comprenda l'alta e sublime destinazione. Allora solo farà sì che gli allievi si travaglino intorno alla composizione ed alla espressione, come il poeta intorno al tessuto di una tragedia. Allora non proclamerà artisti sommi quelli fra i suoi giovani, che ad altro non mirano se non ad abbagliare con macchinose invenzioni tutte convenzionali. Allora vorrà sia guida e norma ad ogni segno, non l'esempio, ma la ragione e la filosofia, che tanto valeva dire, la verità.

Qualità principale di un maestro è sempre lo spirito di osservazione perchè con esso avvezza facilmente l'allievo a farsi capace di afferrare le varie relazioni delle cose. Siavi dunque questa dote anche nel professore di pittura, perchè con essa disporrà il suo alunno ad osser-

vare i grandi esemplari con diligenza scrupolosa, a non imitarne nessuno; con essa lo persuaderà che allora quando ricopiamo il vero non devesi idealizzarlo, cioè acconciarlo alle massime ed ai modi preconcetti nella nostra fantasia; con essa lo avvierà a quella diligenza meccanica che si fa esordio della intellettuale.

Siccome poi in ogni uffizio della vita mai debbono considerarsi indifferenti le morali doti del cuore, così anche in quella, di cui favelliamo, sono pur necessarie. Sia dunque il maestro non iracondo, non austero, non invido, non triviale verso gli allievi; usi modi da farseli piuttosto amici che soggetti; persuada colla ragione, non coll'*ipse dixit*, peste di ogni insegnamento, perchè distrugge ogni intima convinzione in chi è forzato a sottomettervisi.

Quando per altro le riforme che io vado sognando fossero possibili ed utili, a che gioverebbero esse, se quel verme roditore della gelosia giungesse a turbare lo spirito de'maestri, e talvolta li trascinasse ad usare artifizii biasimevoli verso gli stessi discepoli? E pur troppo, e quando anni sono scrissi queste parole, e adesso che le ripeto, quel verme abbietto striscia e s'inframmette in ogni angolo delle scuole pittoriche. Pur troppo veggo quasi per tutto i professori delle accademie poco amici l'uno dell'altro, e pronti anzi ad offendersi a vicenda con basse mormorazioni; pur troppo li veggo minar sordamente alla rinomanza di quei giovani che mostrano poter salire ad alta meta, e rabbassarli per modo da non più permettere loro di rizzarsi. Felici i pochi Antei che valgono a spregiar quelle mene, e risorgere ancora vigorosi! Oh! in essi soli è forse da sperarsi gloria futura all'arte: da essi confido, partirà la fiammella lucente che ne rialzerà la dignità e la grandezza, che ne abbatterà le convenzioni ed i pregiudizii. Io ho buona ragione da credere che questi miei non si rimarranno fra l'immenso cumulo de'vacui desiderii, perchè an-

che adesso ch'io scrivo, scorgo alcune anime grandi e fortissime non curare il grido di chi adula la società e i suoi difetti, di chi vende all'oro la coscienza per ornarsi coll'oro le vesti: esse proclamano robustamente il bene ed, anche insultate, lo operano. Mi conforta ravvisare alcuni giovani fra questi animosi, e più mi conforta scorgere fra essi un provetto. Egli dalla patria delle arti, dalla gran Roma non teme farsi propugnatore del vero, e veglia coll'affetto di un padre alla santa opera di addrizzare alcuni giovani pel buon sentiero con molti de'mezzi che ho sopra accennati. Possano gli altri chiari artisti italiani sentirsi punti da nobile emulazione, ed imitarne il generoso animo ed il gagliardo sentire. Infelici coloro che dispettano sì degno ufficio, e temono invilire lo ingegno, se lo consacrano a dar perfezione alle crescenti speranze della patria e dell'arte.

II.

SCELTA DEGLI ALLIEVI.

I buoni precettori possono avviar bene un allievo, se questo avrà dal cielo ricevuto pronto intelletto, ma non potranno poi d'uno stolido formare un Tiziano. — *Non è tutto per tutti*, disse saggiamente Gaspare Gozzi. E per vedere uscir dalle scuole buoni pittori è necessario di non ammettervi se non coloro che mostrano per le arti non equivoche disposizioni. Se i maestri riguardassero veramente con premurosa sollecitudine i loro allievi, dovrebbero, infino dall'istante in cui quelli cominciano a segnare gli elementi, tenerne d'occhio il progredire, e con diligenza investigare se sieno acconci a battere la nobile via di Rafaello. Guai coltivare colla stessa cura la mal'erba come il buon seme! il danno ne è per certo gravissimo al camperello. L'ingegno mediocre nuoce a se, nuoce all'arte: a se perchè non potendo poggiare alto coll'ala, trarrà scarsa derrata di lucro e di gloria; all'arte perchè il soverchio numero dei cattivi artisti toglie sovente l'occasione d'operare anche ai buoni. Saviamente Wattelet ci lasciò scritto che — «le luxe, la mode, l'espoir souvent »chimérique de la fortune entraînent un nombre infini de »pères de famille à marquer à leurs enfans une destinée »qui n'était pas celle qui leur avoit marquée la nature. »Que deviendra la plus grande partie de ce peuple, con»sacré aux arts sans disposition, et souvent même au mé»pris de leurs dispositions naturelles? C'est une vie mal-

» heureuse qui le menace » (1). Avea ragione quel vivace ingegno di Lodovico Bianconi di raccomandare nelle sue briose lettere fosse consigliato di presto abbandonar l'accademia a quell'allievo il quale non giunge a dar presto un saggio plausibile di se. «Fategli capire, prosegue, che » egli lavora a dispetto di Apollo e di Minerva, e che l'arte » nostra è simile alla poesia; invano si affaticherà e ri- » volgerà il rimario, invano si roderà le ugne per essere » poeta, chi non è nato tale. Liberatevene il più presto che » potete, e se male consigliato da qualche ignorante si » ostinasse a non volersene andare, cacciatelo con le bru- » sche » (2). Nè si tema punto di recar danno al giovane che viene escluso da quel sentiero in cui gli si mostrò matrigna natura, chè egli così si darà a studii ed a professioni a lui più attagliate. Ogni uomo, quando si volesse attentamente considerarne l'indole e lo ingegno, è atto a qualche cosa: il torto di chi guida i primi nostri passi è quello di lasciarci porre il piede su d'una via che non è per noi. Bene avvisava quel gagliardo pensatore di Federico il Grande si approntassero per tutto collegi, di cui lo scopo fosse scandagliare profondamente la pendenza e la potenza di ogni giovinetto a quella parte verso la quale disvela maggiore disposizione. Gran peccato che il voto di quel re filosofo non siasi avverato mai! Quanti che si reggono a stento su per le trarupate giogaie di Parnaso, porterebbero la salutare facella della verità nelle scienze fisiche e matematiche!

Con norme e principii ben differenti da questi si opera ora nella più parte delle accademie italiane. A chiunque venga in cervello di consecrarsi alla pittura storica, per poche raccomandazioni che abbia, è permesso di entrar

(1) *Encyclopédie méthodique Beaux arts:* alla parola *Elève.*

(2) *Lettere pittoriche.* Vol. 7. pag. 333. Edizione del Silvestri — Milano 1822.

quelle sale ove dicono che s'insegna. E state pur certi che parecchi maestri si contenteranno di un esame superficiale assai per conoscere se nel giovane alunno siavi o no ingegno acconcio ai grandi voli dell'arte. E sì ch'essi ebbero tutto l'agio d'indovinarne la disposizione durante il tempo in cui l'obbligarono a studiare quegli eterni elementi dalla stampa e quegli altri del paro interminabili insegnati sulle statue. Possibile che i più fra quelli cui tale ufficio è affidato, manchino anche del non grande accorgimento di distinguere l'abile dall'inetto? Eppure è forza pensare che ciò accada assai facilmente, perchè mi avvenne di veder più volte nelle sale del nudo giovani spogli di ogni potenza artistica, ed ai quali avrebbesi dovuto porre in mano tutt'altro che matita e pennelli.

Ecco quindi tanti poveri che avrebbero guadagnato un onesto pane trattando martelli e limando ferri in un'officina, sudare indarno per l'arte nobilissima che deve poetizzare l'uomo e le grandi sue azioni: eccoli ricopiare nudi macchinalmente, tingere nella tavolozza non inspirati pennelli; indi ridursi, per non morire di stento e d'inedia, a cacciarsi in uno stabilimento litografico a riprodurre inezie in cui sperdono per povero lucro tempo, ingegno e dignità dell'arte, ovvero ad imbrattare avorii per far contente le erotiche voglie dei vagheggini. Eccoli poi questi disgraziatissimi cui trascinò a rovina la indolenza delle accademie, declamare colla cupa iracondia del misero contro il pubblico che nè paga a caro prezzo le loro tele, nè li fornisce di commissioni: eccoli in tanta rivalità d'inopia affannarsi l'un l'altro, ed in un solo pensiero accomunarsi, quello di scavar copertamente un trabocchetto ai valenti.

E d'altra parte ecco pochi prodi curati appena dai maestri perchè confusi con tanti mediocri; e questi valenti cresciuti poi all'arte coll'impeto e la forza di un'ar-

dente immaginazione, sentendo il molto che possono, quando sperano di stendere la mano all'alloro ed al premio, vedono spesso l'uno e l'altro rapiti da una rabbiosa mediocrità. Allora quelle anime generose stanche dell'inutile sforzo si abbandonano sconfidate, ovvero spinte dall'imperiosa fame consentono, misere! di trascinare l'arte nel fango, perchè fra quella melma sperano trovare il tozzo di pane che fu loro negato quando si avventuravano a robusti ardimenti.

Nè certo l'Italia vanterebbe tanti sommi nei tre secoli della pittorica sua grandezza, se i maestri d'allora avessero aperti i loro studii a chi meglio piaceva di entrarvi. Ma invece o i mal atti o gli scioperoni sbandivano, ed a quelli che stimavano degni d'essere accolti, prodigavano ogni cura amorosa, perchè erano più che certi di vederli uscire a bene. Ecco quindi come puossi spiegare che un Bellini, il Perugino, il Sanzio fossero circondati da allievi quasi tutti valenti, mentre fra il desolante numero dei pittori storici che esce dalle accademie, più della metà è da porsi piuttosto fra gli artigiani che fra gli artisti. E l'altra metà (salvo rarissime eccezioni) in onta dell'ingegno sortito da natura va tentone quasi tutta la vita per difetto di acconci insegnamenti.

In molte accademie si accettano giovanetti che non ebbero istituzione nè morale nè letteraria, e perciò si mostrano di una indisciplinatezza che è ribelle ad ogni ammaestramento. Oh! perchè consumare tempo e denaro dietro a gente sì fatta? Costoro sono come la piaga infetta che tutto cancrena l'arto a cui s'appiglia: si allontanino dunque, se colla correzione non possono ricondursi. Per altro meglio assai che lo allontanarli gioverebbe non accoglierli, ove prima non fossero preparati da una savia educazione letteraria a ricevere docilmente la istruzione pittorica. Non è questo il luogo di trattare così dilicato ar-

gomento. Lungamente avviso discorrerne in apposito articolo: ma forse questo è il sito opportuno per indicare quale sieno le doti che il Milizia (1) volea si radunassero nel buon discepolo. — Io qui farò di riportarle colle stesse parole dell'autore; poi aggiungerò alcuna osservazione del mio.

1.° *Buona organizzazione. È impossibile che chi non si sente e non si vede ben conformato, possa disegnare ed esprimer bene gli altri oggetti.* — E perchè? Come mai una gamba più corta, le schiene in arco impediranno ad un uomo di aver nel cuore il senso del bello, e nell'occhio e nella mano la potenza d'esprimerlo? Questa asserzione mi pare senza filosofia.

2.° *Testa quadra, vivacità, memoria.* — Vedremmo veramente troppo restringersi il numero de'buoni artisti, se tale nome concedessimo solo a quelli di testa quadra. I più, frequenti volte peccano alquanto nel bizzarro; tanto è ciò vero che il pubblico ripete sempre il nome di pittore tutt'altro che come sinonimo di savio. — In quanto alla vivacità ed alla memoria accordiamo. Solo è da avvertire che la vivacità stia ne'limiti, affinchè non valga a distruggere lo spirito di minuta osservazione, da cui dipende la buona riuscita dell'artista.

3.° *Memoria d'idee, di oggetti, di forme; non già di date e di fatti.* — *Tutto si accresce coll'esercizio, specialmente la memoria, magazzino prezioso di quanto bisogna per le belle arti.* — Io concederò volentieri che anche la memoria tenuta in molto esercizio si faccia maggiore; ma non è il solo esercizio che basti a fornirla, se non ci fu prima largita da natura. È poi vero che è dote necessarissima al pittore storico; anzi vorrei che quello, il quale non la mostrasse alacre e prontissima, fosse allontanato dall'accademia. Un pittore senza memoria potrà forse alcuna cosa ragionevole, ma darà nel freddo, nel timido, perchè sarà

(1) *Milizia*. Dizionario delle belle Arti — alla parola *Artista*.

forzato di aver ad ogni passo il vero sott'occhio, privo essendo della facoltà di rammentarsene i minuti effetti.

4.° *Immaginazione, senza di cui l'artista non potrà mai crear nulla, nè frattanto sarà mai vero creatore.* — Non v'è bisogno nè di ragionamenti, nè di prove per sapere che senza questa dote l'artista non può arrivare un alto segno; ma il difficile sta a discernerla in un giovinetto che disegna dal modello, e non inventa ancor nulla. Consiglierei, subito che egli lo possa, lasciargli inventare qualche gruppo, qualche figura: l'accorto precettore conoscerà anche da quegl'informi segni, quanta sia la fantasia del suo allievo.

5.° *Giudizio per formare il legame delle idee e concatenarle giustamente co'principii.* — Savia osservazione; perchè chi non ha testa logica, non farà mai nulla di bene.

6.° *Fermezza per i buoni studii, come per i buoni costumi; amore per la gloria; sensibilità premunita da un savio coraggio, e da affetto per l'ordine e per la convenienza.* — Mai parole furono più sante.

7.° *Cordialità. Chi non ha cuore suscettibile di amore e di tenera amicizia non può far opere che vadano al cuore altrui: nelle belle arti non si tocca che quando si è toccato.* — Oh! questa è pure la santa verità che vorremmo inculcata a tutti quelli che son destinati a parlarci la parola inspirata della poesia. Quando gli affetti sono nel cuore, l'arte può essere alzata a tutta quella verità di cui è suscettiva.

8.° *Docilità per ricevere buoni consigli e premura per procurarseli. Chi domanda con sincerità, ottiene.* — Oh! certo, il consiglio d'uomini assennati e veggenti può tornare d'un gran profitto, e raddrizzare tante vedute per isciagura false; ma non so poi se tutti quelli che veramente sanno, sieno disposti a dare buoni consigli, o se insieme ai buoni

non ve ne uniscano anche di strani. — È in generale così alto l'orgoglio degli uomini dotti!!

9.° *Istruzione sufficiente nelle lettere e nelle scienze, per intendere i buoni libri relativi alle arti, per enunciarsi con proprietà, e per iscrivere a dovere.* — Nulla aggiungo su questo articolo, essendo mia intenzione, come dissi, destinare a ciò particolare discorso nella parte terza di questo libro.

III.

SULLA IMPORTANZA DELLA PROSPETTIVA.

Nel raffrontare fra loro gli antichi e i moderni metodi di apprendere la pittura storica, credo aver dimostrato, come per ogni ragione sieno da preferirsi gli antichi. Una delle cause, per cui stimo si vantaggiassero da quelli del dì d'oggi, è anche perchè voleasi allora premessa la prospettiva ad ogni altro insegnamento. La prospettiva, disse con bella frase il grande Leonardo, è guida e timone della pittura; e di vero come tale la considerarono tutti i grandi maestri del quattrocento e del cinquecento. Nel secolo decimoquinto anzi tanto reputavasi indispensabile all'artista, che se ne teneano pubbliche scuole persino nelle Università. Tutti i libri che parlavano d'arti la elevavano a cielo, dicendola prima fra le cognizioni bisognevoli al pittore: ogni artista menava vanto di mostrarsi in essa dottissimo. Da questo lo stupendo digradare delle architetture de'Bellini, di Cima, di Marco Zoppo, del Mantegna, del Perugino. Da ciò quella tanta perizia nelle matematiche e nell'arte della sesta, per cui il Bramante e Leonardo, più tardi Rafaello e il Peruzzi rendeano la squadra emula del pennello. Da questo finalmente la profonda intelligenza dello scórto che delineavasi con veramente scientifica precisione, e quel sistema di segnare talvolta un po'angoloso, ma sempre puro e castigatissimo; perchè que'sommi applicavano con fine intendimento le regole prospettiche alla figura umana, e non poneano linea d'essa su'quadri che non fosse con quelle

norme condotta. E se per amor dell'eccesso la prospettiva travalicò i limiti fra cui dovea starsi rinchiusa: e se gli artisti per appalesarsi inviscerati co'suoi misteri si proposero ingrate difficoltà che superarono sì, ma a gravissimo scapito della bellezza: se il Mantegna pose in prospettiva persino le spalle delle figure: se tenne il punto di vista più basso della linea di terra del quadro (artifizio che per quanto conforme a ragione, torna all'occhio sgradevole): se i Veneti, e Paolo fra gli altri, ci regalarono quegli sconci soffitti in cui uomini e case e tutto par veduto di sotto in su, e confina talvolta persin col ridicolo: non per questo è da accagionarsene la scienza, ma quel desiderio inseparabile da noi tutti, di mostrarsi più dotti degli altri, desiderio che ne spinge spesso a contrapporre l'abuso all'uso sapiente delle cose. — In onta a ciò non è per altro men vero, che senza l'aiuto della prospettiva i sommi ora ricordati non sarebbero giunti all'altezza a cui toccarono. Infatti come riuscire a disegnare bene una figura, a girare una testa che guarda insù, un braccio che avanza, od una gamba che dall'altra indietreggia, in somma qualunque oggetto lontano o vicino, senza l'aiuto della prospettiva? Mi si dirà che può supplirsi ad essa tutto traendo dal vero con precisione: concedo finchè non si ha da colorire che un ritratto; ma se un dipinto storico, ciò è impossibile. Lascio che il campo, il quale è sempre tanta parte di un quadro storico, senza la prospettiva risulta errato, risulta impaccio e sconcezza al dramma; ma le figure che domandano scórti, le figure che son collocate a distanza molta le une dalle altre, come si potranno convenevolmente colorare senza il soccorso predetto? Si ritragga pure dal vero (che sempre non si può), ma non si giungerà mai a delinearlo con giusta ragione in tutte le sue parti senza conoscer in qual modo digradarlo secondo le regole. Il modello spesso, anche involontariamente, si muove: spesso

non può tenere un'azione che per un tempo sì breve da non permettere che se ne comprenda perfettamente lo scórtare d'ogni parte.

Tutte queste considerazioni pare certo non facciano, nè abbiano voglia di fare i più fra i nostri odierni pittori storici, perchè, a dir vero, i pittori storici sanno in generale assai malamente la prospettiva. E come saperla, se nelle accademie, peggio che non insegnarla, s'insegna invece con metodi sì noiosi, sì lunghi che il giovane se ne stanca, e dopo pochi giorni sdegna quasi di frequentarne la scuola? Perciò vedete artisti anche salutati valenti, che appena di questa scienza fondamentale sanno quanto basta per far digradare al punto di vista le linee di un edifizio. I frutti di così colossale ignoranza li vedete in certe figure lontane, dipinte o troppo grandi, o troppo piccole relativamente a quelle che stanno sulla prima linea del quadro; li vedete in certi fantocci che paiono o sospesi in aria, o sprofondati nel terreno; e in certi piedi che scórtano, lunghi quanto quelli che si veggono di profilo, e in colonne ed edifizii piccoli quando dovrebbero essere grandissimi, ec. ec. Io non domando ai pittori che dieno alla prospettiva tutte le sollecite cure che ad essa consecravano i quattrocentisti e cinquecentisti; non voglio che si facciano profondi professori e trattatisti di prospettiva come Bernardo Zenale, Galasso, il Mantegna, Daniele Barbaro, ma mi duole vedere tanta imperizia prospettica nei pittori italiani dei nostri dì, e bramerei che a tanto danno sollecitamente si riparasse.

Sola maniera a ciò conseguire parmi sia quella di tornare a far rivivere nelle scuole il metodo degli antichi, i quali ad ogni studio pittorico premetteano la prospettiva. Ma prospettiva non può conoscersi senza una infarinatura di geometria. E dalle prime elementari figure di questa io comincierei. Ricordiamoci però che la desterità della mano

e la giustezza dell'occhio sono grandi doti dell'artista, perciò persuadiamo il giovanetto a disegnarle senza l'aiuto della riga e del compasso; così acquisterà quella sicurezza e scioltezza di mano e quella prontezza ad afferrare una proporzione che sono elementi essenzialissimi a disegnar bene. Raccomando poi a'maestri di badar molto, perchè i discepoli copino quelle figure precisamente nella grandezza dell'esemplare. Parrà frivola questa cura, ma forse è di maggior importanza di quello non si pensa: le prime impressioni che riceviamo non si dileguano mai, ed influiscono sempre su tutta la nostra vita futura. Perciò se ci avvezzeremo per tempo a disegnare più in grande o più in piccolo dell'esemplare, finiremo a non dar certa attenzione ai rapporti, e a farsi a poco a poco trascurati; vizio che pur troppo guasta tante menti anche le più disposte all'arte. — « Giunto quindi l'allievo (dice il Milizia) a disegnar » con giustezza le figure geometriche, poca difficoltà incon- » trerà poscia per disegnare tutte le forme che presenta la » natura. Acquisterà inoltre il gran vantaggio di appren- » dere gli elementi della geometria, non dovendo il mae- » stro trascurare di dimostrargli la proprietà delle linee » e delle figure che delinea ».

Io poi non arresterei questo esercizio al solo ricopiare da figure delineate sulla carta, ma vorrei che, dopo poche lezioni su quelle linee, traesse le stesse figure da corpi solidi, i quali non solo varierei, ma aggrupperei in guise diverse, perchè il giovane apprendesse a tutti delinear facilmente i molti oggetti uniti in differente modo fra loro. Ciò gli agevolerebbe anche la via a conoscere materialmente ed a quasi toccar con mano, prima ancora di saperne le regole, la scienza prospettica. Vedrebbe lati di un cubo che sfuggendo si fanno più corti assai di quelli i quali si presentano di fronte, cerchii che si compongono in elissi, linee parallele che convergono digradando verso

un punto; in una parola, imparerebbe con mezzi pratici, sempre più brevi che non i teorici.

Bene addestrato anche in ciò, ecco il momento di erudirlo nelle regole prospettiche, che gli riusciranno, se non facili, certo di chiara intelligenza. Si preferisca a tutti il metodo del Bibiena, perchè più agevole ad essere compreso, e più spedito degli altri a causa delle molte abbreviazioni inventate da quel valente, ed applicate da lui a moltissimi casi pratici. Per nessuna ragione s'usi però mai della linea del taglio immaginata dal padre Pozzo nella sua grand'opera (1), perchè se forse più conforme alle matematiche leggi, è di lunga mano più difficile ad essere intesa, difficilissima a potersi con esattezza adoperare, perchè si ravvolge in un bosco di punti e di linee. Per far bene comprendere l'essenza di queste regole e quanto aiutino l'arte, si applichino in sulle prime a quelle figure stesse che il giovane copiò a mano dal rilievo: allora conoscerà in qual parte errò, in quale s'appressò alla verità. Nel condurre figure prospettiche è indispensabile valersi del compasso e della riga: meglio però sarebbe che l'allievo, segnati i punti col primo, procurasse di non usar la seconda, ed ogni retta o circolo tirasse a mano. Non è a dire come questo esercizio, che a molti parrà pedantesco o puerile, disponga ad un facile meccanismo di matita, a molta purezza e nettezza di contorni, e, ciò che più vale, alla diligenza.

Non si annoi per altro il giovinetto allievo che è tanto bisognoso di varietà, col fargli ripetere all'infinito quei cubi, quei triangoli i quali non si consociano a nessuna delle sue ideuzze; ma s'inviti a porre in prospettiva scale, finestre, sedie, tutto quanto gli si para dinanzi, tutto quanto è per lui familiare e notissimo. Non andrà guari che le aridezze della scienza gli si convertiranno in ca-

(1) Perspectiva pictorum et architectorum. V. 2. Romae 1764.

rissimo diletto, e vi apprenderà in un'ora ciò che in altro modo non apprenderebbe in dieci.

A questo fine è ottima l'opera di Taylor, e meglio ancora il breve, ma interessante corso prospettico della signora Lina Jaunez (1); ma più che ogni altro l'eccellente trattato di Desargues (2) colle modificazioni appostevi da Montabert: anzi per tutto il corso prospettico sarà vantaggiosissimo valersi dell'opera di quest'ultimo, il quale più di tutti gli altri comprendendo l'importanza della prospettiva, ne prescrisse le norme in quella maniera che più poteva venire acconcia al pittore storico. A me paiono troppe le sue suddivisioni; parmi che insista troppo sugli esercizii di sciografia, di ortografia, di scenografia: urta sovente in ripetizioni e prolissità; insiste soverchiamente sulle regole da osservarsi nel segnare la prospettiva del corpo umano ch'egli riduce quasi ad un'arida dimostrazion matematica. In onta di ciò il volume nel quale Montabert trattò della prospettiva, è forse la parte della sua opera più utile agli artisti. E se avverrà mai che i mutamenti ch'io qui vado proponendo all'insegnamento della pittura storica sieno trovati vantaggiosi, io mi propongo in avvenire di epilogare quel trattato di prospettiva restringendolo a quanto vi ha di veramente sostanzioso in esso.

Un po' addentrato nella ragion prospettica delle linee, il giovane potrà cominciare a contornare qualche testa dalla stampa, indi dal rilievo, seguitando il metodo che verrà da noi indicato nel capitolo susseguente. Ma intanto non sia mai che abbandoni gli studii prospettici; ed anzi, fatto sicuro dei primi rudimenti della scienza, parmi sa-

(1) *Mad. Lina Jaunez*. Traité élémentaire de Perspective. Paris 1835 in 4.—Ottime son pure alcune brevi Lezioni di Prospettiva pubblicate da quel potente ingegno di Ippolito Caffi vedutista a pochi secondo. Venezia 1841, terza edizione.

(2) *Desargues*. Manière universelle pour pratiquer la Perspective ec. Paris 1648, vol. 3 in 8.

rebbe utile tornasse in onore i mezzi con cui gli antichi applicavano la prospettiva al corpo dell'uomo. Uno di tali mezzi sarebbe, per quanto io penso, il seguente. Delineare geometricamente un braccio, una gamba, e poi, come se fossero colonne o fabbriche, porre quelle parti in prospettiva sotto diversi punti di distanza e di vista, non già per approfondarsi nella inutile pedanteria di alcuni quattrocentisti che sottoponevano alle più scrupolose regole prospettiche ogni singola parte della figura umana, ma per apprendere con fondati principii e su norme infallibili, ciò che molti ancora sanno così poco, non già la teoria (chè di teorie sono micidialmente piene le accademie), ma la pratica degli scórti. Saputo come debba condursi scientificamente lo scórto, ne verrà all'arte vantaggio sommo, quello cioè di far intendere agli artisti come ogni loro rappresentazione sia prospettiva, e come dal sapere più o meno adattare con giustezza questa scienza agli oggetti che si vengono figurando, si ingeneri più o meno l'apparenza della verità o quella della maniera.

Né in così fatto esercizio vorrei l'allievo durasse mesi e mesi, perchè anzi bramerei che, conosciuti quanto basta i principii lineari di prospettiva, si passasse a quelli ombrati, che gli saranno preziosa guida ad approfondarsi nella immutabile, ma pure a svariatissime combinazioni soggetta, scienza del chiaroscuro. Anche qui si proceda innanzi per via di confronti, si faccia che il giovane ricopii un corpo solido qualunque, p. e. un armadio, una sedia, con tutte le ombre, i riflessi, gli sbattimenti ch'esso presenta in fatto. Poi nella stessa condizione ed altezza di luce si sottopongano quelle ombre alla regola, e si osservi ove mai questa dal vero si allontanasse, e così si armi l'intelletto di un mezzo efficace a subordinare a norme, per quanto è mai possibile, determinate ogni accidente della luce. Il complesso delle cognizioni che ne esce da questi

studii, è ciò che suol chiamarsi prospettiva aerea; ma non creda per altro l'artista con questi soli studii d'averla imparata, perchè essa non tanto fluisce da un sistema fisso di scienza, quanto da molte e profonde e ripetute osservazioni sul vero. Nè certo da un sistema di regole fisse può apprendersi il variare de' toni nei corpi lontani, il differente ombrarsi de' vicini, la forza della luce ora dorata da brillanti raggi solari, ora guizzante da una lucerna, ora temperata a tristezza dal placido pianeta della malinconia, ora riverberante da tersi metalli, ora assorbita da vesti nere.

Sopra questa, che potrebbesi a giusta ragione appellare estetica del chiaroscuro, avremo a fare qualche parola quando favelleremo del gioco vario della luce e delle ombre. Intanto basta che l'artista si ricordi sempre, come nelle più severe regole che i trattatisti sciorinarono sopra questa parte della prospettiva egli potrà, è vero, trovare un più pronto modo a dare ragione del suo chiaroscuro con qualche giustezza; ma contrarrà agevolmente anche un vizio fatale, quello di prestar più fede alla regola che alla verità: e pur troppo la regola sta chiusa fra ristretti confini; intantochè infinitamente vario è quel vero che dev'essere sempre l'unico esemplare dell'artista.

IV.

SUI METODI PIÙ OPPORTUNI D'INSEGNARE IL DISEGNO DI FIGURA.

Il Milizia assennatamente definì il disegno «l'arte di »dare a ciascun oggetto la sua vera misura e proporzione, »e di compire le forme con contorni diversi per fissare »le attitudini e le espressioni di qualsiasi figura in qual»unque caso» (1). Noi però non vogliamo qui considerarlo in così lato senso, ma solo in ciò che appartiene alla figura umana, e perchè le nostre povere meditazioni abbiamo in animo indirizzare soltanto intorno all'educazione del pittore storico, e perchè pensiamo che una grande perizia nel disegno della figura umana agevoli e spiani la via a diventare potenti disegnatori anche in qualunque altro ramo d'arte piacesse coltivare.

Il disegno è quella parte della pittura storica che tutti gli istitutori in ogni tempo, sotto l'influenza di tutti i metodi, insegnarono come la prima agli allievi, e ciò perchè fu sempre riguardata come la base precipua dell'arte. Io dubito molto per altro che il sistema ora tenuto dalle accademie onde apprendere il disegno ai giovani, non sia per tornare ad essi di gran giovamento; anzi sono d'avviso debba riputarsi non ultima causa dell'odierno scadimento della pittura.

(1) *Milizia.* L'arte di vedere nelle belle arti — Bologna 1826. Tom. 1. pag. 206.

Io temo forte che quella maniera la quale i maestri chiamano pura perchè mira a correggere i difetti del vero, ma intanto inciampa nella più odiosa fra le colpe, il falso; quelle misere convenzioni che sono seguite dalla maggior parte degli artisti italiani, siano frutto dello strano mescolamento che sino dai primi anni deve formare nelle giovanili menti lo studio del vero collegato a quello dell'antico. Nella età prima gli alunni non si adoperano che a copiare di continuo statue e bassorilievi antichi; s'innamorano quindi di quell'ideale de' Greci, il quale, come già dicemmo altra volta, non è in fatto che una bellissima convenzione, la quale modifica i tipi della natura sottoponendoli, per dir così, alle volontà di un'arte che più sopra abbiamo chiamata *Jeratica*.

Continuato per lungo tempo questo studio delle statue, finalmente l'alunno si pone dinanzi all'uomo vivo, e vedendolo in molte parti tanto differente dai modelli greci, da que' modelli che soli imparò a chiamare perfetti, vorrebbe pure mutarlo, migliorarlo e quasi ridurlo a quelle forme che stanno così profondamente impresse nel di lui animo.

I maestri rafforzano questo desiderio dell' allievo insinuandogli aver solo gli antichi toccata nel disegno la meta più alta, e doversi appunto da essi apprendere certe regole fisse, seguendo le quali potrassi correggere la natura ove essa apparisce meno bella. Per quanto il giovane progredisca speditamente nell'arte e nella cognizione del vero; per quanto negli anni virili si faccia persuaso che l'insegnamento ricevuto gli fu pernicioso, non dimenticherà per altro mai nè quelle forme antiche, nè le ricalcate e ripetute parole del precettore, perchè le prime impressioni che riceviamo fanciulli si stampano indelebilmente nella memoria, ed anche alla nostra insaputa ci guidano per tutta la vita l'ingegno e la mano. Da ciò ne succede che egli

nel suo cervello rimescoli ed impasti bizzarramente le impressioni avute dall'antico con quelle che va acquistando dal vero, e componga un terzo tipo tutto a suo modo, attraverso il quale egli vede e modifica sempre tutte le svariate forme umane che è chiamato ad imitare. Tanto è ciò vero, ch'io stesso vidi uomini nell'arte versatissimi, artisti propriamente valenti, quando si facevano a ricopiare un nudo qualunque, foggiarlo secondo le preconcette lor massime. E sia ch'esso fosse adolescente ovvero adulto, sia che si avèsse esili od atletiche forme, sia che le braccia mostrasse torose e le coscie poco risentite; nulla curavano queste infinite varietà del vero, e le riducevano ad un sol tipo, corretto sì, nobile, conforme per lo più alle buone massime antiche, ma a gran pezza lontano dalla natura, e quindi anche dalle molte e svariate bellezze che essa sola può presentare. Mi si vien rispondendo col Mengs e con tutti i più grandi trattatisti alla mano, che premettendo lo studio degli antichi a quello del vero s'impara a scegliere le belle forme e a depurare la natura da quanto essa mostra d'imperfetto, perchè gli antichi soli seppero ravvicinarsi alla perfezione traendo dalla verità le parti lodevoli, le brutte omettendo: che a ciò solo non si arrestarono; ma quelle parti già trascelte unirono con molta accortezza secondo il carattere e l'espressione del personaggio che volevano rappresentato; e così arrivarono il buon gusto e quella bellezza ideale che dev'essere il primo fine dell'arte.

Due osservazioni importantissime parmi siano da farsi intorno a questo proposito. Gli antichi non apprendevano quel nobile e mirabile loro sistema di scegliere le parti ottime del vero da altri più antichi di essi, ma solo il traevano dai robusti e bene svolti modelli vivi che aveano sott'occhio tutto giorno. Quei loro atleti, quei loro gladiatori ingagliarditi di continuo dalla lotta, dal cesto, dal pugi-

lato, doveano offerire i muscoli della persona in tanto diversi movimenti da lasciar conoscere quale più si conformasse all'indole od all'uso a cui natura li avea destinati, e quindi potesse meglio attagliarsi ai varii caratteri degli eroi e degli dei che gli artisti dovevano effigiare. Perciò quella mirabile convenzione che fu detta bello ideale i Greci, e dopo essi i Romani, non ebbero già bisogno d'immaginarla ovvero ricopiarla da altri, ma facilmente l'impararono dalla verità stessa, sì bella fra essi di forza e di forme pei continui esercizii. L'uomo sciolto dai legaccioli di vesti troppo attillate, rafforzato da tante guerresche arti, dovea apparire più grandioso in Grecia che non fra di noi che lo fasciamo sino dall'infanzia con cinghie, con imbusti, con mille avviticchiamenti da cui è stretto sovente fuor di modo e misura, sì che ne viene impedito il libero disvilupparsi de' muscoli. L'ideale dunque degli antichi era una convenzione vicinissima a verità, perchè dalla verità direttamente derivata; fra noi non può essere che copia di copia, quindi fredda, quindi sconveniente. Le abitudini ed i costumi dei Greci e dei Romani rendevano il nudo di lunga mano differente da quello possa mostrarsi oggidì; quindi il così detto ideale, usato da essi sulle norme che ora accennammo, tornava infinitamente opportuno alle arti loro; alle nostre non potrà esserlo mai. Così la pensava anche quell'insigne cinico del Milizia quando scriveva:

«Ognuno copia l'antico bellissimo; gli studii, le abi-
» tazioni, le botteghe sono piene di marmi e di gessi dei
» più belli antichi; non si respira che il fiore dell'antico;
» e poi? Niente. Cresce sempre più il piagnisteo della de-
» cadenza delle belle arti. Ma perchè da uno studio sì no-
» bile un risultato sì meschino? Perchè noi non siamo quei
» Greci. Quegli artisti di quei capi d'opera erano non solo
» ingegni sublimi, ma originarii imitatori della natura. E

»noi ci facciamo imitatori della loro imitazione, cioè sci»miotti». Oh! se il Milizia si fosse sempre attenuto a questi sani principii, forse non avrei bisogno d'innalzare voti perchè in Italia fosse scritto un libro sull'educazione pittorica.

La seconda osservazione sulla maniera d'operare degli antichi scaturisce dall'indole e dallo scopo del loro stesso ideale. Con quel mezzo essi effigiavano, non già la comune degli uomini, ma i divinizzati loro eroi, ma i numi di una religione la quale tutta essendo fondata sull'impero dei sensi, avea bisogno che la bellezza esteriore ne lusingasse e, per così dire, ne scuotesse solamente i voluttuosi diletti. Quando però doveano rappresentare l'uomo terreno, l'uomo vivente fra i suoi fratelli, allora ne facevano semplicemente il ritratto, senza per nulla ricorrere all'ideale di cui dicemmo. Ne abbiamo evidente prova in tante statue greche e romane di filosofi e di uomini illustri, le quali si mostrano di una incantevole verità, neppur scevera dalle sue imperfezioni, e quindi nulla hanno a che fare con quelle de' numi maggiori e de' semidei.

Questo principio dovrebbe pur professare la pittura storica dei nostri giorni; perchè più non importando ora che da essa ci sieno rinnovati i miti pagani intieramente senza efficacia per noi, dovrebbe porgerci invece fatti ed azioni di uomini in mille guise collegati al nostro vivere civile. Sarebbe tenuta a figurarci, per esempio, le verità auguste di un culto di fratellanza e di pace, le sublimi sofferenze de' martiri, l'entusiasmo degli apostoli, le visioni de' profeti, i fatti magnanimi del medio evo e quelli de' tempi moderni: azioni e fatti che nulla avendo di comune coll'indole, col costume, colla religione di Grecia e di Roma, domandano necessariamente tipi differentissimi da quelli che si convenivano a rappresentare le geste di quelle due gigantesche nazioni.

È quindi mio pensiero che gli artisti, per tornare a quella via grandiosa e mirabile che da varii secoli indarno cercano, quella cioè di Leonardo e di Rafaello, debbano studiare la natura ed i quattrocentisti prima dell'antico. L'osservazione e la storia ne provano che anche i sommi, tanto da noi inutilmente imitati, così facevano. Infatti essi incominciavano la loro carriera pittorica copiando i secchi ma castigati loro maestri; ed in essi vedevano quale severa strada si debba percorrere onde arrivare la verità anche nelle sue parti più minute; poi ritraevano dal naturale coll'appresa precisione, e ne diventavano i più sicuri e fedeli riproduttori. Indi, a meglio discernere nel vero ciò che proprio s'acconcia all'essenziale carattere di un tipo, si facevano a considerare talvolta l'antico; in ciò sicuramente norma stupenda, perchè i marmi antichi ad ogni linea disvelano la filosofica mira de' loro artisti di dare ad ogni tipo impronta particolare. Que' capolavori per altro i cinquecentisti sommi non imitavano mai servilmente; solo li osservavano per trarne inspirazioni che per nulla nuocevano all'independenza delle singole maniere formate sempre su basi infallibili, perchè consone a verità. A questo sistema vorrei tornassero le accademie ed i giovani alunni, e confido ne avrebbero pronti e non sperati risultamenti, e certo di tutti il migliore, quello di dar bando alle convenzioni ed alle imitazioni. Per ottenere sì utile fine proporrei quindi il metodo seguente.

È indubitabile che nei primi anni in cui un giovane comincia a pigliare la matita in mano, egli ha bisogno di ricopiare o dal disegno o dall'incisione, perchè, inesperto com'è, quei segni precisi e già fissi gli rendono più facile il progredire; mentre, per lo contrario, se egli si desse in sulle prime a ritrarre dal rilievo, mutando, senza avvedersene, la posizione del proprio occhio, e quindi presentandoglisi in diverso modo l'esemplare, durerebbe gran-

dissima fatica a comprendere esattamente le forme di esso e a delinearle come appariscono.

Ho già detto come sia utile far disegnare innanzi di ogni altra cosa all'allievo figure geometriche, prima delineate, poscia solide; ma non ho ancora detto, e parmi importantissimo il raccomandarlo, che non già inutile, ma sommamente dannoso io tengo il sistema comunemente ora in voga di far disegnare al povero alunno quelle noiose bocche ed orecchie, que' nasi e quegli occhi staccati da tutto l'insieme della testa. Che può mai imparar di buono da così scipito esercizio? Nient'altro che ad annoiarsi senza profitto alcuno. La difficoltà del disegnare non consiste altrimenti nel riprodurre con più o men di esattezza la forma di una linea isolata, ma sì bene la varia proporzione e relazione di quella linea con molte altre. Un naso, un occhio solo, ognuno lo eseguisce bene; ma provatevi ad unire quel naso e quell'occhio ad una fronte, ad un mento, ad una bocca delineati anche a perfezione, e vedrete che se i rapporti non sieno bene serbati, ne uscirà un visaccio orribile. Togliere fin dalle prime lezioni al giovane un mezzo tanto efficace d'istruzione com'è il confronto, parmi peggio che errore. Pretendere che un fanciullo il quale mette la prima volta la mano sulla matita, disegni una testa, è forse errore ancora più grave; dunque si adottino pei primi elementi, come dicemmo, le figure geometriche, le quali presentano poche difficoltà, e al confrontare continuo giovano più che mediocremente; e si dia bando perpetuo agli esemplari d'occhi e di nasi. Montabert (1) stese su questo proposito una nota di cui parmi utile di qui riferire una parte per la verità e giustezza sua.

« Si dono cette méthode (dic'egli) ridicule des profes-
» seurs de dessin, de mettre, comme ils disent, les en-

(1) *Montabert*. Tom. 3. pag. 436.

» fans aux yeux, aux oreilles, est continuée aujourd'hui, » c'est qu'aucune méthode meilleure n'est connue de ces » professeurs; c'est que personne d'ailleurs ne les con- » trarie dans la routine; c'est qu'ils peuvent répondre » aux parens de l'enfant ainsi condamné aux pages d'o- » reilles et aux ovales de têtes, qu'ils remplissent leurs » vues, puisqu'ils ont déclaré vouloir faire apprendre à » leurs enfans la figure. Ainsi on peut avancer que ni les » parens, ni les professeurs, ni les enfans ne savent à cet » égard ce qu'ils font;.... Une ovale couverte de cour- » bes, n'apprendra jamais à un enfant qui n'a pas la moin- » dre notion de géométrie pratique ou d'anatomie, com- » ment on doit former et dessiner la tête humaine. D'ail- » leurs cette tête n'est jamais ovale, et les yeux, la bouche » et la mâchoire inférieure n'offrent jamais des courbes » parallèles et régulières, sous quelqu'aspect qu'on les » considère ».

Quando poi il maestro stimasse giunto l'opportuno momento per far che l'allievo ricopiasse la testa dalla stampa, bramerei che le incisioni le quali devono servirgli di esemplare non fossero tolte da teste di statue antiche, ma sì bene dalle più scelte e più semplicemente delineate dei migliori dipinti del quattrocento. Quanta purezza in quel disegno! quanta parsimonia di vanitosa grandiosità! quanta utile diligenza per l'allievo! Siccome la bellezza di quelle opere si rinserra principalmente nelle piccole differenze, così il discepolo che tira via di fretta e sbadatamente, si accorge tosto di per se stesso di essere rimasto molto al di sotto dell'originale, anzi forse di non averlo per nulla raggiunto. Premesso per alcuni mesi questo studio, ch'io credo necessario a far conoscere con quanta minuta osservazione debbasi ricopiare la natura e con quali mezzi ed in qual modo sia obbligo rappresentarne tutti i particolari, porrei sott'occhio dell'allievo accurate stampe, che

fossero tolte da belle teste naturali e da nudi egualmente veri. Nè queste incisioni vorrei fossero opera di artisti avvezzi, per maledetto pregiudizio di scuola, a quella pestifera briga di correggere il vero ove ad essi sembra men bello. No, tutto deve essere scrupolosamente simile a verità, per non accostumare troppo per tempo l'alunno ad una precoce scelta che finirebbe a condurlo nel ginepraio delle convenzioni. Toccherebbe poi ai maestri lo additare pazientemente all'allievo quelle parti in cui anche questa verità andrebbe qualche rara volta modificata, a patto però che vegliassero attenti onde lo scolare non facesse le modificazioni di suo capo. Così egli si abituerebbe per tempo ad osservare il vero, a comprendere che esso è vario così di forme come di proporzioni, a ricopiarlo esattissimamente senza pigliarsi quelle licenze e quegli arbitrii che più tardi lo avrebbero condotto agli schifosi vizii sopraddetti.

Fissata come principio fondamentale la necessità che l'alunno s'addomestichi col vero fino dai primi tempi che incomincia a studiare, è inutile ch'io venga dicendo essere dannosissimo il dargli a ricopiare in quei teneri anni stampe tratte dai troppo lodati marmi di Canova. Ma forse non è affatto inutile ch'io additi qui i perniciosi effetti che ne possono derivare, poichè veggo alcune accademie non farsi scrupolo alcuno di presentare anche oggidì a soggetto nella scuola di elementi la Pietà del veneto Fidia o qualcheduna delle sue danzatrici. Quel sommo ingegno, vera luce della corrotta sua età, arrestò il rapido scadimento delle arti che rovinavano rotoloni nel fango, e tentò coll'esempio proprio riporle sull'abbandonato altare de'Greci. Ma egli, fino dal cominciamento della sua luminosa carriera, avea succhiato il fatale miasma del barocchismo, e per quanto si adoperasse a sferrarsene poi, quello gli serpeggiò per le vene così, che sempre, come di sbieco ed a sprazzi,

trapela sotto i maestri colpi del suo scalpello. E le sue statue stupende, se si raffrontino a quelle che a' suoi tempi uscivano dalle officine degli statuarii, non solo si mostrano lontane dall'arrivare la greca perfezione, ma neppure la corretta e castigata verità del Ghiberti e del Donatello. Per l'artista e pel filosofo veramente osservatore la finezza del tocco, le carni che sembrano cedere sotto la mano, la leggiadria de' volti, le belle estremità delle canoviane statue non valgono a compensare un contorno di soverchio serpeggiante in cui le linee convesse troppo contrastano colle concave, certe squadrature puramente convenzionali, troppa apparenza di floscezza o di adipe nei muscoli; in una parola quell'arte che schizza per tutto in onta degli immensi sforzi a celarla, quella graziosa sì, ma pur sempre evitanda maniera. È chiaro quindi che così fatti modelli non devono porsi dinanzi ad un giovane che si voglia condurre per le severe e svariate vie della verità. Molti, mi figuro, accuseranno come temerario questo acre giudizio su così famigerato artista: io non curo quelle rampogne, ed anzi dubito se sia più da compiangere la mia mal ferma ragione che pone Canova in meno alto scanno di quello su cui lo posero molti de' contemporanei, o la cieca prevenzione di coloro che lo innalzarono sino al trono dei greci scalpelli; tronò usurpato da cui temo forte rovescierallo la imparziale posterità.

Che se molto m' irrita vedere i maestri offrire ad esemplare le statue canoviane, ancor più m'irrita l'arrogante ignoranza di essi quando a ciò destinano le opere proprie. Sta bene, come dissi più volte, che il maestro lasci vedere ai giovani di qual maniera egli copii la verità od un quadro, e per tale via insegni, ben più agevolmente che colle parole, gli artifizii più opportuni a farsi buon disegnatore e coloritore; ma sembrami poi perniciosissimo che per conseguire questo fine loro faccia ricopiare i lavori della sua

mano. Diamo pure che questo maestro sia sommo pittore, che s'accosti (cosa un po'difficile a'giorni nostri) al gran sapere de' cinquecentisti illustri, non per questo ne sarà gran fatto minore il danno. I giovani, e per lusingata abitudine, e per naturale proclività di animo giovanile a farsi schiavi di un nome tenuto grandissimo, sono inclinati a seguitare pedissequamente il loro maestro, il quale non potrà a meno di non essere un po' infetto da convenzioni e da errori. Ne verrà quindi che queste convenzioni e questi errori sieno tanto più facilmente appresi dai discepoli, quanto meglio sono preparati dagli insegnamenti ad insignorirsi delle pratiche tecniche del precettore. Vero è che anche i Rafaelli ed i Tiziani usarono far ricopiare talvolta le opere proprie ai loro discepoli; ma prima di tutto essi erano Rafaelli e Tiziani, e quindi per gran tratto più vicini alla verità di quello nol sieno la maggior parte dei maestri italiani odierni; poi io credo fermamente che da questo loro uso ne sia venuto più scapito che vantaggio all'arte, poichè sono d'avviso che la tanta servilità nell'imitarli, che trovasi in alcuni de' loro discepoli, sia dovuta solamente a ciò. Se dunque quell'uso era forse da riprovarsi anche in quell'epoca d'oro della pittura, immaginarsi poi in questa nostra che potrebbe dirsi per l'arte, seguitando la mitologica immagine, qualche cosa peggio che di argento! Si persuadano dunque i giovani a tenere sempre come unica scorta loro la verità; e sugli antichi artisti e sui viventi non portino l'occhio che per osservare.

Raccomando poi caldamente ai maestri di elementi di vegliare attenti onde i loro allievi, e ritraggano con ogni diligenza l'originale, e si formino un lodevole ed accurato meccanismo nell'ombrare. Sia dato bando sopra tutto a quel goffo carbone con cui pur troppo in molte scuole d'Italia s'insegna ancora a contornare. Quell'odioso avanzo del barocco secolo decimottavo avvezza alla negligenza del con-

torno e rende la mano pesante e sbadata. Io non spingo così oltre la severità, da esigere che l'allievo ponga nel suo segno tanta attenzione da non aver mai d'uopo di cancellarlo dopo fatto; ma sono poi avverso, e credo con molta ragione, a dargli in mano un mezzo che deve renderlo tanto più disattento, quanto è più facile e più pronto il rimedio anche agli errori i più madornali.

E neppure vorrei che si facesse disegnare nè le stampe, nè i gessi, nè il nudo colla penna da scrivere. Ben so che molti lodano questo modo, perchè più adatto di ogni altro a ritrarre i più minuti particolari colla più scrupolosa diligenza. È vero, niuna maniera saravvi migliore di questa per giungere a ricopiare minutissimamente i ricami, i merli di una drapperia, i peli e persino le porosità della pelle. Ma sembrami poi impossibile, che valendosi di continuo di quei segni fini e secchi, non si accostumi la mano e l'occhio ad un po' di durezza e, vorrei dire, di asprezza che agevolmente si comunicherà al pennello quando dovremo usarlo. Io vidi alcuni artisti condurre a penna opere stupende; ma se avveniva che dovessero dar mano ai pennelli, lasciavano intravedere di leggieri i danni di questa tanta perizia. Conosco io un giovane che usa della penna maravigliosamente, che lavora con essa ritratti e composizioni mirabili per brio, per verità, per finitezza; un giovane che serra nell'anima la divina facella dell'arte; ma confesso che nei lavori del suo pennello vi scorgo un secco ed uno stagliato a cui certo il suo potente ingegno rifuggirebbe se lo potesse; ed io credo nol possa, perchè il molto lavorare di penna lo porta, suo malgrado, a questo difetto.

Non si faccia dunque uso nelle scuole che di matite, e specialmente di quelle nere francesi che sono dette *contées*. È con esse solamente che potrassi ottenere morbidezza, forza e quel fuso che deriva sopra tutto da un bel

meccanismo. Non è a dire quanto un bel meccanismo di matita faccia più agevole la diligenza, ed aiuti a rappresentare lodevolmente le parti più minute. È necessario, sopra tutto nelle carni, far uso di tratti corti ed incrociati ad angoli molto acuti, poichè altrimenti appariranno dure e come fosser di pietra. È pure necessario che nei nudi il tratto dominante seguiti l'andamento de' muscoli, e nelle pieghe i varii seni della drapperia: come è pure necessario che i sassi, i legni e tutte le altre materie compatte sieno operate con differenti artifizii, i quali dispongano i tratti ad intrecciarsi in quadrati. Se ci ostineremo a volerli condurre in direzioni contrarie alle ora indicate, non giungeremo mai a toccare l'effetto desiderato.

Lo sfumíno nè si proscriva, nè si usi troppo. Grandi masse d'ombra operate intieramente senza sfumíno e sono lunghissime a condursi, e danno facilmente in un nero odioso. Se poi lo sfumíno dominerà tanto che non sia quasi più possibile discernere i tratti della matita, allora urterassi quasi sempre nel floscio e nello snervato.

Eseguite dall'allievo molte ed accuratissime copie dalle indicate stampe, si può senza scrupolo farlo ricopiare dal rilievo. D'ordinario gli si porgono allora a primi esemplari la testa della Niobe, del Giove, del Bacco e molte altre tratte dalla veneranda antichità. Nessuno di questi capolavori vorrei vedesse allora l'allievo, e perchè non mi pare ancor tempo di fargli conoscere le sublimi bellezze dell'antico, e perchè s'incorrerebbe senza dubbio negli inconvenienti notati al principio di questo capo. A me piacerebbe invece che i primi gessi posti sotto l'ancora trepido sguardo del giovinetto, fossero ritratti diligentissimi e tutti spiranti verità; ritratti tolti da bellissimi tipi, che, mostrandogli tutta la varia pompa degli umani lineamenti, nol distogliessero un istante dalla contemplazione del naturale. — Ma come poi eseguir ciò, se non vuolsi ch'egli

ricopii da gessi gettati su teste antiche? — Assai facilmente, mi pare. Alcuni degli odierni statuarii ci danno tutto giorno ritratti ricchi di molti pregi e modellati secondo verità. V'ha, per esempio, nulla di più vivo e di più naturale che un ritratto di Bartolini o di Tenerani? Ebbene, sieno quelli i primi esemplari da porsi innanzi al discepolo che deve copiar dal rilievo, e se mai quelli non si stimano abbastanza conformi al vero, si pigli anche qualche ritratto antico ove non siavi ombra d'ideale, uno di quei ritratti in cui gli statuarii greci si studiavano di non alterare neppure i difetti della natura: grande, ma poco avvertita scuola ai presenti!!

Bramerei poi fossero di vario carattere e tipo i modelli che si proponessero ad esemplare. E, per esempio, una di quelle teste vorrei fosse tolta da donna leggiadra, fornita di tutte le grazie che natura sa a larga mano profondere su alcuni individui di quella così cara metà della umana famiglia; ed un'altra vorrei portasse effigiato un uomo di nobile ed energico aspetto; ed una terza avesse le venerabili sembianze di un vecchio, il quale anche fra le rughe del volto e le occhiaie affossate dall'età disvelasse non ancora perduto tutto il foco degli anni suoi primi. Dovrebbe poi il maestro sopra ognuna di così fatte teste comunicare le proprie riflessioni all'alunno, e mostrargli come in generale nella donna delicata ed avvenente sieno i lineamenti della faccia poco pronunciati, e come il naso scenda in mezzo ad essa gentile, minuto, nè mai aquilino soverchiamente, forma che più presto appalesa l'impero e la potenza dell'uomo, anzichè la versatile eleganza della donna. Per lo contrario dovrebbe istruirlo come nei volti virili sieno spesso pregio i ben distinti e rilevati muscoli e l'ardito piglio.

Non si occupi a lungo l'allievo in questi esercizii, affinchè non s'impigli nelle convenzioni di qualche anche

ammirato maestro: vi si tenga sopra quel tanto che basta ad afferrare con sicurezza le ragioni del rilievo; poi passi tosto a disegnare dal gesso le altre parti del corpo umano. — Qui sta lo scoglio, diranno alcuni: se voi non volete ch'egli vegga l'antico, da quali plastiche dovrà egli dunque ricopiare? Da quelle tratte dagli scultori del cinquecento no certo, perchè più convenzionali di tutte e sicuramente ammanierate; dalle moderne neppure, perchè anch'esse, quali più quali meno, infette da convenzioni.

Ecco in brevi parole il partito che io proporrei come il migliore. Vorrei che sopra nudi bellissimi e delle più scelte proporzioni fosser gettate le forme di coscie, di gambe, di braccia, di torsi, e queste porrei sotto gli occhi dell'allievo, sicuro di offrirgli un utilissimo dono che non potrebbe condurlo mai alla maniera. Questi pezzi bramerei egli disegnasse più volte ed in varia posizione, affinchè ne comprendesse bene il contorno e la disposizione dei muscoli; dico la disposizione, e non la ragione di essi, perchè questa seconda parte deve impararsi dalla sola anatomia. In tal modo potrebbe anche incominciare a vedere cosa sia lo scórto, quello scórto che per la molta mobilità del vero il giovanetto comprende così di rado nell'accademia del nudo.

Fra i varii gessi tratti dal vero sarebbe utilissimo vi fossero anche parecchie estremità, parti pur troppo così trascurate nell'insegnamento pittorico, parti sulle quali gli alunni delle accademie fanno affrettato e mal ponderato studio. Il solo tempo che consacrano ad un ramo così rilevante della pittura è nelle sale del nudo, ove disegnano le mani ed i piedi del modello, ma così in fretta e con dimensioni tanto piccole, che male o nulla ne apprendono. Perciò avviene, come dissi altra volta, che un giovane divenga pittore anche di qualche nome, eppure non sappia disegnare con sicurezza una estremità. Ad impedire tanto

disordine vorrei quindi che i precettori le facessero copiare a' giovani da plastiche modellate sul vero, e le facessero delineare in grande almeno quanto natura, e con finezza d'osservazione mostrassero ad essi come un piccolo movimento, fosse pure di un solo dito, possa più o meno contribuire alla espressione di un affetto, e come certe forme di mani e di piedi si attaglino piuttosto ad un carattere che ad un altro. Impedirei poi in ogni maniera che i discepoli le disegnassero dall'antico e dai modelli canoviani. Vero è che Mengs disse averci gli antichi date estremità di gran lunga più perfette delle naturali; ma se questa perfezione trassero da una convenzione piuttosto che dal vero, io ad essa non so acconciarmi, e prescelgo modelli strettamente conformi a verità.

A meglio poi comprendere tutte queste parti del vero, a conoscere il reale rilievo, in somma ad intenderle completamente, sarebbe utilissimo che il giovane non soltanto le disegnasse, ma imparasse anche a modellarle in creta. Non si potrà mai dire abbastanza come il saper modellare, agevoli l'intelligenza di quanto si ricopia. Lo svizzero Müller, standosi in Napoli, istituì una curiosa esperienza, colla quale giunse a provare quanto più facilmente un alunno afferri le forme del modello da lui ricopiato colla creta anzichè colla matita. Prese egli dodici fanciulli del popolo, e chiusili in uno studio, ingiunse loro di ritrarre col carbone non so qual testa dal gesso, esigendo a forza che in quell'esercizio durassero per un intero mese. Altri dodici ne scelse, ai quali offerì ad esemplare la testa medesima; ma volle che si valessero della creta anzichè del carbone, a fine che la rendessero modellando e non già disegnando. I primi dodici in capo a pochi dì si mostrarono stufi, noiati, e non riuscirono a nulla; imbrattarono a caso la carta senza neppur avvicinarsi all'originale: tanto era loro venuto a schifo quell'eserci-

zio, che voleano ad ogni costo uscire da così importuna prigione. — Gli altri invece, i plasticatori cioè, erano giunti quasi tutti a fare copie ragionevoli e vicine molto alle sembianze dell'originale; pigliavano sommo diletto di quel trattenimento; ogni dì facevano maravigliosi progressi, e pregavano perchè continuasse. Ciò prova, se non erro, due cose: la prima, quanto sia più facile apprendere la scultura che non la pittura; la seconda, di quanta utilità sia il modellare per ben addentrarsi nella pratica del rilievo e nella forma propria dei corpi. Da tutto ciò per altro sono ben lungi dal trarre le conseguenze che ne traeva il Müller. Egli da questa sua esperienza inferiva tornare di ben maggiore vantaggio l'apprendere il disegno col mezzo della plastica, anzichè coll'uso della matita. Falsa conseguenza; poichè quando anche il giovane sia divenuto per tale via prestamente un buon modellatore, gli abbisognerà poi somma fatica per imparare il disegno. Prova ne sieno quasi tutti gli scultori, i quali, se avviene che tardi usino delle matite, restano sempre gretti e secchi disegnatori.

Ben è chiaro, se non m'inganno, che gli studii da me proposti sin qui, avranno condotto il giovinetto ad iniziarsi passo passo, e quasi direi, senza accorgersene nelle varie forme del vero: ben è chiaro che ciò avrà giovato a non fargli adottar mai questa o quella maniera, a non figgere nel suo capo una congerie di norme e di regole fisse ch'egli forse non potrebbe abbandonar più per tutta la vita. Ogni segno fino allora da lui eseguito sarà stato vario come il modello che avea sott'occhio: egli si sarà già convinto che per trarre dal naturale non bisogna seguire questo o quel modo, ma sì mutare la maniera ad ogni nuovo esemplare. Non sospetterà neppure che i seguaci dell'antico e gli schizzatori abbieno in serbo un fisso ed invariabile numero di segni coi quali presumano

delineare tutti i tipi e tutte le forme del naturale. Felice ignoranza! chè egli si presenterà innanzi al nudo senza dannose trepidazioni e senza l'arroganza ancor più dannosa di correggere le imperfezioni del vero colle norme apprese sull'antico.

Non saranno pochi quelli che accuseranno la riforma qui da me proposta come un desiderio matto di novità. Sappieno però a loro quiete quei signori, come un così fatto sistema sia tutt'altro che cosa mia e molto meno cosa recente. Andrea del Verrocchio, che viveva quattro secoli fa e morì nel 1488, usava costantemente questo sistema. Ce lo narra senza equivoci il Vasari nella vita di lui, ove dice « che Andrea usò di formare con forme così fatte (di » plastica) le cose naturali per poterle *con più comodità* » *tenere innanzi ed imitare*, cioè mani, piedi, ginocchia, » gambe, braccia, e torsi ». E il Verrocchio fu il maestro del sommo Leonardo che a quanto pare praticò il metodo medesimo: come pure lo praticarono il più gran numero dei corretti pittori del quattrocento, i quali sembra valessero nel disegno un po' meglio di quello valgano la più gran parte dei nostri artisti, con tutto l'indefesso loro studio sopra le antichità greche e sopra Rafaello. In nome dunque di quei gran luminari del quattrocento, prego maestri e presidi delle accademie a non tardare più oltre a far adottare universalmente il metodo ch'io richiamai dall'abbandono vergognoso in cui fu per tanto tempo lasciato.

Parvemi sempre riprovevole il sistema di fare che un allievo, il quale disegna per la prima volta un nudo, lo ritragga tutto intiero. Se tanto è difficile l'intenderne una sola parte anche per gli artisti provetti, quanto non sarà piuttosto impossibile che difficile ad un giovanetto inesperto, tutte afferrarne le ragioni in un breve foglio di carta ed in pochi giorni! Bisogna aspettare che lo stomaco si mostri vigoroso per poterlo senza pericolo gravare di vivande

pesanti, altrimenti esso inferma. Bisogna avvezzare l'occhio del bambino gradatamente alla luce, prima di esporlo ad un sole limpidissimo, altrimenti esso resta accecato. Sarà bene quindi che in sulle prime l'alunno disegni soltanto una metà del nudo, ed anche in dimensioni piuttosto grandi onde poter meglio riprodurre i piccoli accidenti che gli si presentano allo sguardo. Dovrà anche con ogni cura eseguire le estremità, e così riparerà ad un errore non di pochi anni, ma di più secoli, quello cioè di far negligere ai giovani nella copia del nudo i piedi e le mani; errore che se abbia prodotto infelici risultamenti ed ancora ne produca, ve lo possono attestare le tele dei barocchi e (non vorrei dirlo) di moltissimi fra gli artisti odierni italiani. Nei primi mesi in cui il giovane disegnerà il nudo, egli guardi pure il maestro, che dovrà immancabilmente starsi anch'egli in mezzo della sala operoso al paro de' suoi allievi. L'osservi pure, veda come conduce il tratto, come dispone l'ombre; ponga attenzione agli artifizii con cui serba luminosa la massa chiara, e la spezza ingegnosamente colle mezze tinte, in somma si faccia specchio dei modi pratici usati da un provetto, onde più agevolare i proprii, e così ricavarne tutto quel maggior profitto che può aversi piuttosto dal pronto esempio, che dal fiacco e tardo precetto.

Dopo aver per buon tratto esercitata la mano a quelle varie parti del vero disegnate in grande, egli può l'allievo francamente delineare l'intera figura, ma non però in troppo angusto foglio, affinchè la soverchia ristrettezza di quello o non sia ostacolo a bene disviluppare tutti i muscoli ed i varii accidenti del vero, od impedisca che meno si ravvisino i difetti e le mende del disegno. Nè perchè l'allievo si è fatto più sicuro e più franco gli si conceda di tirar via la sua opera alla spedita; ma si vegli anzi, onde la compia colla maggior diligenza. Guai avvezzarlo ad innamorarsi di certa prontezza, di certo fuoco nel segno

che indica piuttosto le parti invece che finirle; quel fuoco che ammalia gli ignoranti e fa sorridere i veri artisti; quel fuoco che sembra lasci intravvedere i lampi di un gran genio, e spesso rinserra i germi di una inscienza colpevole e tracotante. Una anche leggera trascuranza di queste avvertenze può ben presto mutare un ingegno nato veramente per l'arte in un mediocre schizzatore; sciagura comune a molti, anzi a troppi dei nostri artisti, i quali non sanno che scarabocchiare schizzi anche quando colorano quadri.

Insisto molto onde si avvezzi il giovane a studiare ed a riprodurre i più minuti particolari della verità, perchè tengo per fermo che dal trasandare questo principio derivi la maggior parte dei difetti spettanti alla parte tecnica della nostra presente pittura storica. — E difatti, se ascoltate i maestri, cosa vi raccomandano essi? Massa e sempre massa; piazze larghe e grandiose; quasi mai quelle piccole differenze, quasi mai quegli impercettibili divarii fra l'uno e l'altro modello, da cui poi risulta differenza di carattere, differenza di forme, differenza di espressione. Come farà a significare in una testa le minime modificazioni, le mille transizioni che distinguono il pianto dalla cupa mestizia, quell'artista che in una tela non cerca se non il partito e la massa? Savissimo precetto mi sembra quindi il seguente del Reynolds: « Sur-tout, il faut se gar-
» der de souffrir que les élèves ne dessinent pas le nu tel
» qu'ils le voient, et se contentent d'en représenter seu-
» lement l'attitude. Trop souvent, ils se piquent d'en chan-
» ger telle ou telle partie pour la faire ressembler à l'idée
» qu'ils se sont formée de la beauté, et représentent plu-
» tôt le modèle tel qu'il devroit être, que comme il est
» en effet. C'est ce qui a le plus retardé le progrès d'un
» grand nombre de jeunes gens qui d'ailleurs ne manquo-
» ient pas de génie; et le danger est d'autant plus grand,

»que les élèves ont plus de cette sorte de disposition qui »conduit à la facilité (1) ». E chi scrivea queste righe bruttò poi tutto il suo trattato con miseri eccitamenti alla servile imitazione dei Greci e di Rafaello!

Ho notato più sopra essere gravissimo errore delle accademie quello di non destinare al nudo che due sole ore per giorno. Due ore sono pure lunghissime per chi deve passarle oziosamente sulle panche di un caffè; sono forse interminabili per colui il quale, onde fuggire il peggior suo nemico, il tempo, va cutrettolando di casa in casa a ripetere stupidamente le sue meteorologiche osservazioni sul caldo e sul freddo; ma per quello che deve meditare profondamente sulla verità, esse tornano troppo brevi. Si aggiunga, che a farle più brevi concorrono anche le meccaniche occupazioni di cui abbisogna il pittore a fine di ben disegnare il suo nudo. Quelle punte della matita che ad ogni istante è forza rinovare; quegli sfumíni che è mestieri tener bene accomodati, son tutte cose che fanno perdere pur troppo più tempo che non si creda: e quelle due ore quindi si riducono ad una e mezzo, termine ristrettissimo per poter fare qualche cosa di proposito. Bisognerebbe almeno raddoppiare quel tempo, ed allora in quattro ore di occupazione per giorno vi sarebbe luogo a sperare che l'allievo imparasse davvero. Siccome poi, ed il nudo si stancherebbe a rimanersi tanto in azione, e la mente dell'allievo non potrebbe reggere a fatica tanto grave, così si potrebbe inframmettere a quello studio qualche mezz'ora ed anche qualche ora di riposo.

Ciò premesso, è inutile l'aggiungere (come già scrissi altra volta) essere assurdo il metodo comunemente usato di non far durare l'azione del nudo che soli sei giorni, cioè dal lunedì al sabato. Sembrami che niuno dovrebbe

(1) *Reynolds*. Discours sur la Peinture, ec.
Levesque. Encycl. Méthod. *Beaux-arts*, art. *Elève* p. 235.

ricercare alle produzioni dell'ingegno quanto tempo sia bisognato a compierle, ma piuttosto se sieno compiute bene. È celebre intorno a ciò la risposta che diede Apelle a quel pittore che menava gran vanto di aver fatto un quadro in tre giorni. Che importa la brevità del tempo? Nulla, e forse peggio che nulla, poichè essa può essere causa di due gravissime colpe nelle opere d'arte; la trascuranza cioè e la scorrezione. Beata la pittura, se non fosse mai venuto di moda il far presto e il tirar via di pratica! non avremmo le pareti dei palazzi e delle chiese orridamente coperte da tante barocche e manierate tele dei macchinisti. Beata la pittura, se avesse sempre seguito la paziente diligenza dei Masacci e dei Perugini! Se dunque un nudo o per difficile posa o per forzati scórti domanda ben più che una settimana di lavoro, perchè dovrassi o lasciarlo non terminato o finirlo in fretta, a fine di non oltrepassare i giorni già fissati? L'appiccatura di un solo muscolo può domandare talvolta l'osservazione di molte e molte ore. Ma su questo punto non insisto più lungamente, perchè, è forza confessarlo, ora ch'io scrivo, parecchie fra le nostre accademie italiane si vanno ravvedendo dell'errore, e permettono quindi agli alunni di far durare l'azione del nudo tutto il tempo necessario a compierla con diligenza.

Comunemente le accademie hanno costume di non offerire a studio che due soli modelli di carattere differente; l'uno giovane e di forme gentili, l'altro di età virile e di membra torose. Tutte le altre infinite transizioni che scorgonsi nel corpo umano non sono per nulla fatte segno d'osservazione: non chi mostra proporzioni quadrate e tendenti al tozzo; non chi appalesa forse soverchia procerità; e, quel ch'è peggio, non fanciulli, non adolescenti, non vecchi; tipi tutti che fra loro presentano varietà notabilissime. — Nulla più, a mio avviso, dispone alla convenzione, quanto lo aver disegnati pochi e poco variati

modelli. Anche se l'alunno copierà sempre con accuratezza dalla natura, pure il non vedere che quei due caratteri è impossibile non gli imprima nell'anima più le forme da lui studiate molto, che non le altre osservate poche volte. Sarebbe invece necessario non solamente far copiare differenti esemplari all'allievo, ma anche dimostrargli come per esempio nel fanciullo le forme tendano sempre al pienotto ed al grasso, e la testa sia molto greve in paragone del resto della persona, ed i muscoli non manifestino mai ben divise appiccature. Come invece l'adolescente inclini a magrezza ed esilità, ed abbia le teste delle ossa grossissime e meschini i muscoli: come il giovane offra certa rispondenza ed armonia di parti, per cui non vedi nè eccesso, nè difetto: come l'uomo nella virilità possegga fibra adusta e quasi direi tendinosa: come finalmente il vecchio e nella cascaggine del portamento e nella floscezza delle carni appalesi il verno della vita.

Parmi sarebbe anche utile mezzo a ben calcare nella mente del giovane quanto egli apprese, se dopo aver disegnato un nudo gli s'ingiugnesse di disegnarne alcuna parte a memoria e di confrontarla a quella tolta dalla natura, correggendola ove al vero non si conformasse. Ciò servirebbe a fargli, come suol dirsi, passare in sangue ed a rendergli indelebili le impressioni del vero.

Quello però che sopra tutto raccomando ai maestri, è di vegliare attenti onde gli allievi non si accontentino di un lodevole effetto di chiaroscuro nel loro nudo, ma procurino d'intenderlo bene; vale a dire, di disporre nettamente i muscoli, di farne conoscere il loro gioco, di non confonderli con altri, e principalmente di ben marcare le appiccature e le ossa; parte difficilissima dell'arte, ed intorno alla quale non può essere mai troppo lo studio e le diligenti insinuazioni dei professori. Quanti e quanti artisti, che ora passano per provetti e si buscano dai gior-

nali il titolo di grandi disegnatori, che appena sanno come staccare una rotula dai tendini del retto anteriore, del crurale e dei vasti.

Altra raccomandazione che parmi sia da darsi ai maestri, è quella di smettere il mal vezzo, che pur troppo in molti di essi è di già radicato, di assestare il nudo in una posizione contorta, in cui esso può durar poco ed a mala pena. Ciò produce non piccoli inconvenienti; l'alunno difficilmente ne afferra l'insieme, più difficilmente le singole parti tenute in continuo moto e contratte dagli sforzi e dallo stento di mantenersi in quella movenza. Quando pure le indovini bene, è costretto, piuttosto che a copiare ciò che vede, a metter giù quello che dovrebbe essere. Arrogi, che le strambalate positure avvezzano troppo per tempo a considerare il difficile e lo strano come un onorevole fine dell'arte, ed a rifuggire dalla semplicità. Parmi non sarebbe male atteggiare qualche volta il nudo in alcune pose nobilissime delle statue antiche che il discepolo dovrà studiare più tardi. Ciò agevolerebbe infinitamente il confronto fra la natura e l'antico, e sarebbe quindi nuovo mezzo d'istruzione.

Più caldamente ancora mi volgo ai maestri perchè facciano disegnare il modello non già per settimane e mesi, ma per anni ed anni. Non può mai tornar soverchio codesto studio: esso è e sarà sempre una delle prime basi della forma dell'arte. Quando pure nei dipinti non si debbano collocar sempre figure spogliate dei panni, l'assidua osservazione però sull'uomo nudo, la profonda intelligenza acquistata sulle molte difficoltà che esso presenta, deve rendere più facile lo studio di tutti gli altri oggetti naturali, e spianar quindi la via a diventar pittore universale, cioè il perfetto pittore storico. Quell'ingegno chiarissimo che era Giocondo Albertolli soleva dire a' suoi alunni: «Qualunque sia il ramo delle arti del disegno a cui vi

» piaccia applicarvi, imparate prima a ricopiare bene il nu-
» do, e diverrete a vostro piacere, senza accorgervene,
» buoni paesisti, buoni vedutisti, buoni ornatisti ».

Dissi disegnare, e non dipingere, perchè credo di grandissima utilità il lasciar lungamente la matita in mano all'allievo. Una grande famigliarità con essa può solo farlo sicuro a riprodurre esattamente tutti gli oggetti che gli si presentano dinanzi. Io credo fermamente che una delle cause per cui alcuni artisti francesi e tedeschi sono superiori a molti dei nostri, sia appunto la gran dimestichezza che acquistano nelle scuole al ben disegnare, e quella potenza di rappresentare prontamente senza manierismo quanto vedono, cercandolo con quella ingegnosa diligenza che anche in piccole dimensioni, nè ommette, nè altera una sola linea dell'originale. Io tengo per fermo che un grande disegnatore, secondo il largo senso ch'io soglio concedere a questa parola, potrà diventare un valente pittore; ma quello che altro non sa se non disporre sulle tele belle tinte locali, e mezze tinte armoniche e succose, non sarà mai un artista sovrano, nel significato in cui parmi debba essere inteso questo sacro nome.

Avanzato nello studio del nudo, deve poi il giovane consecrarsi tutto all'anatomia, cioè alle due parti che sole si catenano coll'arte dei pennelli, vale a dire la osteologia e la miologia, ma con metodi e sistemi diversi molto dagli usati comunemente. Sembra assurdo quanto io sono per raccontare, ma pure è cosa verissima: quanto più nelle scuole e nelle accademie di pittura si fermò la meditazione sulla scienza anatomica, tanto meno avanzò il disegno della figura umana. Michelangelo certo studiò sul cadavere più di Rafaello, ma credo che nessuno darebbe una sola fra le divine figure della Disputa del Sacramento per tutti i nudi della Sistina. Con questo non voglio già dire che ora si disegni con minor correzione di quello disegnassero i cinque-

centisti, però mi pare che i nudi delle tele moderne italiane presentino spesso una stucchevole monotonia, e manchino di quella varietà che il vero ci offre continuamente, e che i buoni antichi sapevano mirabilmente trasfondere nelle loro figure (1).

Di questo fatto mi sembra trovare l'evidente ragione nel metodo presente d'insegnare l'anatomia ai pittori. Si fa delinear loro a pezzi il corpo umano spogliato dell'epidermide, loro si addita ove l'un muscolo si unisce ed entra in un altro, senza però avvertirli che spesso fra un nudo e l'altro, se non varia il sito delle appiccature, ne varia almeno la forma. Che fa dunque l'alunno? Porta nella sala del nudo la sua carta disegnata dal cadavere; e quando non bene intende nel modello il reciproco uscire ed entrare dei muscoli, li foggia senza altro esame a seconda del suo schizzo anatomico; il quale spesso non avendo nulla a che fare col carattere del modello, produce il tristo effetto di togliere al vero quell'impronta sua pro-

(1) Un critico celebre ha detto. « Io credo che in pittura come »in morale bisogna guardarsi molto dall'osservare troppo sotto la »pelle ». — L. Vitet poi nella sua ingegnosa e veramente stupenda Biografia di Eustachio Lesueur avvalora questa opinione con le seguenti parole: — « En effet la science anatomique a certainement »plus gâté d'artistes qu'elle n'en a perfectionné. Quand on sait par »coeur tout ce mécanisme caché des muscles et des os, on est tenté, »malgré soi, de l'accuser plus fortement que ne le permet la nature. »On veut montrer ce qu'on sait, et on oublie ce qu'on voit. On ri»sque même, à force de science, de tomber dans les plus grossiers »mensonges, car il ne faut pas croire que chez un corps vivant les »choses se passent de la même manière que dans un cadavre écor»ché: tous ces muscles roidis par la mort n'ont plus le même jeu, la »même élasticité que lorsque une chaleur vivifiante les anime. Si »donc vous prenez à la lettre votre anatomie, si vous vous contentez »de recouvrir de chair, et de peau cet écorché que vous avez des»siné avec tant de soin et d'exactitude, vous faites un être fantasti»que qui n'est ni vivant, ni mort; qui ne peut ni marcher, ni agir ». — V. *Revue Universelle de Bruxelles* — *Juin* 1841.

pria in cui consiste la principale sua bellezza. Seguitando sempre gli alunni un così fatto sistema, ne avviene che applicano ad ogni nudo la stessa maniera di muscoli, la stessa foggia di appiccature. Quindi anche essendo di già signori della più profonda scienza anatomica, sono ben lungi dal poter raggiungere l'ammirabile varietà presentata dal vero fra l'uno e l'altro nudo.

Affinchè tanto male non accadesse, sarebbe mestieri, a mio avviso, che si facessero preparazioni anatomiche su cadaveri non dissimili di stile e di caratteri ai modelli vivi che devono essere ritratti dal giovane; indi che queste preparazioni si ponessero nella stessa azione in cui devono starsi i predetti modelli. La mattina, per esempio, il giovane potrebbe ricopiare dal cadavere, la sera dal nudo; e così istituendo di continuo opportuni confronti fra l'uno e l'altro esemplare, apprenderebbe la scienza anatomica senza figgersi in capo regole invariabili. Anzi, replicando questo esercizio su varii cadaveri e su varii nudi, comprenderebbe importantissima verità, essere cioè la natura all'infinito varia, ed essere grandissimo merito dell'arte il raggiungere quanto si può meglio questa mirabile verità.

Ottimo mi sembra pure il consiglio dato da Montabert (1) ove parla dei movimenti delle ossa. — « Pensai » sovente, dic'egli, che un mezzo pratico eccellente per » afferrare e non mai perdere il movimento delle ossa, sa- » rebbe di aver alcuni scheletri artificiali, riuniti a mezzo » di snodature di ottone nelle articolazioni. Uno di questi » scheletri si acconcierebbe esattamente nel movimento of- » ferto dal modello vivo. Le forme delle articolazioni di » esso essendo naturali, i movimenti ne sarebbero tutti » veri. Ora è facile figurarsi quale vantaggio ritrarrebbe » l'artista da questo scheletro immobile una volta che fosse

(1) *Montabert*. Tom. V. pag. 143.

» proposto nella giusta posizione che gli verrebbe asse-
» gnata».

Consiglia pure Montabert di valersi delle anatomie artificiali del D.r Auzou composte di carta pesta solidissima, e con molto ingegno configurate per guisa che ogni muscolo può levarsi e rimettersi per modo, che sia facile conoscere e come l'un muscolo si unisca ad un altro e come un osso si congiunga al muscolo, e per conseguenza come tutta la macchina umana abbia movimento. Io vidi ed esaminai accuratamente a Parigi nel suo studio medesimo le anatomie che il D.r Auzou vendeva pel prezzo di 1000 franchi, e confesso che se mi sembrarono utilissime a chiunque non avesse sui cadaveri il coraggio d'imparare l'anatomia, vantaggiosissime a chi ha bisogno ad ogni istante di richiamarsi alcuna parte della struttura del corpo umano; quasi inutili mi parvero per l'artista; e ciò perchè troppo lontane dalla vera apparenza di un cadavere denudato dell'epidermide. La necessità in cui fu l'ingegnoso costruttore di configurare le inserzioni dei muscoli per modo, che gli uni dagli altri potessero agevolmente staccarsi in tante particelle tutte divise e mobili, lo portò a dover ingrossare quel suo cadavere artificiale più assai del dovere; di guisa che quello ti sembra piuttosto il corpo di un adiposo, che di un morto cui sia stata tolta la pelle.

Ma qui mi par già di sentire i teneri dell'antico sistema gridarmi: « Questo vostro artista dovrà dunque essere un mero *naturalista*, non dovrà mai imparare a scegliere? Lo volete dunque ridurre un Michelangelo da Caravaggió, il quale, per non tradire la verità, nella testa recisa di Oloferne, posta in una cesta di vinchi, dipingea il sangue che gocciolava giù pei forellini di quella? Ovvero un Teniers, il quale coloriva con una impudente verità tutte le più briache orgie delle taverne? » Il cielo mi scampi dal pronunciare tanta eresia. Dopo che l'allievo si sarà

fatto buon disegnatore del nudo, ed avrà ricopiati tanti modelli di vario carattere, che non possa più temere che l'osservare una convenzione possa arrestare il corso del suo progredire, potrà darsi allo studio delle più belle statue antiche, studio utilissimo per meglio sentire la squisitezza e l'accordo dei più scelti tipi naturali. Dissi le più belle statue, e non tutte quelle che stanno con soverchiamente pericolosa idolatria disposte nelle sale delle accademie; perchè pur troppo scorgo molti professori di pittura con vergognosa indolenza permettere ai giovani che ricopino egualmente le perfette come le altre che servirono soltanto di decorazione ai tempii ed agli archi trionfali. Non so perchè gli adoratori ed analizzatori dell'antico non abbiano mai voluto per via di confronti stabilire una così essenziale distinzione. Avrebbero con essa risparmiato tanti grossolani errori ad artisti i quali, confidenti nella autorità dei trattati e dei maestri, copiarono colla stessa attenzione e coll'entusiasmo medesimo il torso di Belvedere e l'Ercole Farnese, e così credendo di battere il buon sentiero, si avvoltolarono senza avvedersene nella rete delle convenzioni tenute da essi tanto più lodevoli, quanto più le aveano rispettate e venerate nell'apprenderle.

Le statue principalmente dell'Apollo saettatore e del Saurotono, quelle del Laocoonte e del Gladiatore moribondo, e sopra tutto i due torsi maravigliosi del Teseo e dell'Ilisso, insegneranno al giovinetto artista come anche gli antichi, meditando di continuo sulla natura, compresero che in essa tutto era varietà, niuna cosa si ripeteva. Perciò contemperarono insieme sapientemente le linee convesse colle concave, e queste colle rette; unirono con dotti angoli o squadrature le prime colle seconde; videro che niun angolo sta d'ordinario senza una curva vicina, niuna curva si mostra senza interruzione, cioè senza linea ondeggiata o serpeggiante. Osservarono nella più bella ve-

rità, che niuna linea deve serbare la stessa proporzione dell'opposta. I reciproci rapporti di queste linee variarono poi a seconda del carattere che doveano rappresentare. « Perciò, dice il forse troppo sottile Mengs, l'Apollo » che dovea mostrare espressione e nobiltà, si compone » tutto di linee convesse molto soavi, di angoli ottusi assai piccoli e di piani. Nel Laocoonte dominano le linee » convesse, e le forme sono angolari tanto nelle entrate » che nelle uscite, pel di cui mezzo si palesa l'alterazione » ch'è nella sua espressione; poichè in questa guisa si rendono più visibili i nervi e i tendini della figura che sono » fortemente stirati, ec.... ».

« Lo scultore dell'Ercole Farnese (1) escogitò un gusto » del tutto differente, poichè fece i muscoli di forma convessa e rotonda per mostrare ch'era vera carne; ma fece » le entrate piane per significare ch'erano parti nervose » e magre, e con ciò espresse il carattere della forza e » della robustezza (2) ».

Oltre queste utilissime osservazioni, altre pure di non minore importanza vorrei facesse il giovane sulle migliori statue antiche. Gli autori di esse si erano accorti che spesso la natura aggiunge ad alcuni muscoli un adipe affatto straniero alla fibra muscolare, il quale talvolta giunge ad impedire che apparisca spiccata la forma di alcuni fra essi. Per esempio, è frequente anche in modelli bellissimi scorgere il vasto interno così ricco di carne, da formare, quando la figura è in piedi, quasi una borsa che va a ripiegarsi sulla rotula, e vieta sovente di vedere nettamente il tendine del retto, e l'attaccatura superiore della rotula stessa. Canova, che avea il ticchio di mostrare il suo marmo carnoso e quasi cedevole sotto la mano, cadde spesso in questo di-

(1) Da quanto dissi più sopra, è chiaro com'io non concordi col Mengs intorno ai tanti pregi dell'Ercole Farnese.

(2) *Mengs*. Opere. Tom. II. pag. 225.

fetto; ma gli antichi mai. Essi tralasciarono quasi sempre quel soverchio adipe, e così coscia e ginocchio mostraronsi in tutta la loro scelta bellezza. Nè il tralasciarono già per arrivare tutta la possibile venustà nella forma, ma perchè colla ingegnosa loro filosofia avevano osservato, simile carnosità essere frequente negli uomini molli ed effeminati, rarissima nei guerrieri ed in tutti coloro che menano vita robustamente operosa.

Quei sommi scultori greci poneano grande attenzione, specialmente quando voleano dare idea di eleganza, a foggiare piuttosto piccole le parti di unione e le teste delle ossa; poichè aveano saggiamente osservato che l'uomo il quale mostra in esse soverchia grossezza, volge facilmente al goffo ed al pesante. Per questa ragione le rotule e la articolazione della tibia col femore, delinearono piuttosto piccole e distinte, ponendovi d'appresso una parte grandiosa onde farle apparire, a mezzo del contrasto, ancora più gentili. Ove gli antichi sono insuperabili e vanno quindi molto osservati, è nella scienza delle appiccature, che conobbero con vera profondità. Non posso stancarmi di raccomandare ai giovani di porre intorno a ciò molto studio sulle statue specialmente greche. Esse potranno additar loro come questa essenzialissima parte della pittura domandi lunghissime cure: esse dissiperanno dalla mente quei dubbii e quelle confusioni che anche il vero, talvolta non abbastanza spiccato in ogni sua parte, può aver gettate nella mente, perchè spesso avviene che nel vero le attaccature sieno o ricoperte da effetti meramente carnosi o guaste dalle fatiche. Un diligente esame sulle più belle attaccature degli antichi poste a confronto con quelle che d'ordinario ci offre il naturale, potrebbe venire di gran giovamento.

Tutta questa devozione alle regole artistiche degli antichi che sono venuto finora raccomandando, parrà forse

ad alcuni in aperta contraddizione con quanto ho esposto più sopra. Al contrario: io raccomando non d'imitare servilmente le greche statue, ma di ben osservare i mezzi con cui furono condotte a tanta perfezione. L'osservazione filosofica e saggia sulle più belle produzioni dell'arte, non può che tornare all'artista giovevolissima, quanto dannosa, orridamente micidiale la imitazione. L'osservazione lascierà independente lo ingegno e gli permetterà di spaziare con sicurezza per tutto il campo della pittura; l'imitazione invece gli porrà ai piedi non pastoie, ma catene di ferro, sicchè sarà impedito di muovere un passo fuori dell'angusto suo cerchio. Felice l'arte, quando fu unico scopo di lei l'osservazione! allora essa fu originale, « perchè, » come disse per gran parte saviamente Guillot, la vera, » la sola inspirazione non è altra cosa che l'osservazione, » ossia quel talento che non lascia sfuggire agli occhi ed » all'intelligenza dell'artista le innumerevoli ricchezze del» la natura ed i felici sforzi dell'arte per raggiungerle ». Allora sursero potenti e gagliardi gli ingegni del Correggio, di Andrea del Sarto, di Rafaello; allora le convenzioni non erano che uno stile mirabilmente diretto a svolgere il gran libro della verità: allora rifuggivasi, è vero, dallo imitare la natura nelle sue bruttezze e nelle sue minutaglie; ma del paro rifuggivasi dal correggerla colle forme apprese dall'Apollo e dal Laocoonte. Quando la pittura scambiò l'osservazione coll'imitazione, non intiepidì, non raggelossi solamente, ma cadde nell'agonia; ed ai miracoli del Vaticano tennero dietro i gelidi dipinti del mediceo Palazzo fiorentino. Invece del Bonarotti e del Sanzio, ecco il Vasari, il Pontormo, il Rosso, e quella infinita schiera di michelangeleschi che sarebbero stati il più alto obbrobrio dell'arte, se mai non fossero nati il Lanfranco ed il cav. d'Arpino con tutta la nefanda coorte dei *macchinisti*.

Si specchino i giovani nel divino Urbinate, e vedranno come quel sommo osservasse a quando a quando l'antico, ma nol seguisse mai servilmente. Tutto il bello cercava nella natura, e credeva fosse follia il volersi elevare sopra di essa. L'antico guardò solamente nelle massime generali di armonia e di grandiosità; ma sola guida è per lui la verità, ed in essa trasceglie quelle parti che anche i greci statuarii vi avrebbero scelto. Così le greche maraviglie poterono formargli il gusto, ma non imbrigliarlo; valsero a renderlo, è vero, più corretto, ma non posero catene alla originalità del suo genio. Disse quindi giustamente il Mengs, che in lui solo si trovano i tre stili della pittura. « Nelle sue prime opere egli era come gl' inven- » tori dell'arte: pretto imitatore della natura, ma non sapea » rappresentarla col caro fascino della grazia. Nelle seconde » ridusse il meccanismo dell'arte e la imitazione della ve- » rità alle regole di una franca bellezza; e tutto espresse » con arditezza e con forza, fatto sicuro di eseguire quanto » gli dettava il potente ingegno. Più tardi s'accorse che » era necessario osservare meglio davvero i tipi, di quello » che fin allora avea praticato. Tentò anche più varietà nei » panni, più grazia e vivezza nelle teste, più nobiltà nello » stile, più massa e fusione nel chiaroscuro ». L'artista che comincerà fin da' suoi primi passi a consultare il vero, potrà sperare di battere il giusto cammino dell'arte; quello invece che porrà le principali sue cure intorno alle statue, andrà forviato sicuramente.

Vi sono per altro alcuni artisti a cui anche la semplice osservazione dell'antico potrebbe tornare dannosa e farli degenerare in servili imitazioni: anime fredde che pur sanno ritrarre bastevolmente bene la natura, ma non discernere quei tipici pregi da cui soltanto scaturisce la convenienza dei mezzi col fine, vero ed unico fondamento della bellezza. A costoro lo studio ostinato dell'antico rag-

gelerebbe anche questa potenza e li farebbe insulsi ed affettati; laddove se la semplice natura copieranno, potranno darci opere di qualche merito.

Qualunque però sia l'indole del giovane allievo, a me basta ch'egli incominci la sua carriera pittorica dal disegnare la verità, e non le statue. E dica pure l'Algarotti «che la pittura è pari alla medicina, l'arte cioè di levare » e di aggiungere, e che perciò male avvisano coloro che » mandano i giovani di buon'ora a disegnare il nudo al- » l'accademia, quando non hanno ancora assaggiate le belle » proporzioni, e non hanno fatto il vero fondamento nella » scienza della simmetria ». Dica pure « che sarebbe più » profittevole fargli disegnare questo nudo dopo che avrà » appreso dall'antico a correggerlo ». Chi seguirà simili consigli, correrà alla maniera ed alle convenzioni, nè giungerà mai a disimpacciare dalle cannuccie e dal brago la povera e magra pittura storica dei nostri giorni.

V.

SULLE DRAPPERIE.

L'arte del panneggiare dovea essere quel ramo della pittura che più presto degli altri si avviasse a miglioramento ed a riforma, e ciò per due essenziali ragioni. Prima, perchè le drapperie dipinte dai pittori barocchi che precedettero i così detti riformatori, erano tanto goffa e travolta cosa, che di necessità dovea indurre disgusto e derisione. Non poteano a lungo ammirarsi quelle vesti, quei tappeti, quei manti, che piuttosto somigliavano a scogli ed a mucchi di macerie, anzichè a stoffe di seta o di lana. Poi, perchè, base della pretesa riforma essendo lo studio dell'antico, nell'antico scorgeansi stupendi e mirabili panneggiamenti ed al soggetto convenientissimi. Perciò vediamo adesso quasi tutti gli artisti italiani disegnare e dipingere le loro drapperie lodevolmente, nè più regalarci que' partiti larghi quanto assurdi e falsi, che rivestono le figure de' Carracci e di Guido. Ognuno copia le pieghe scrupolosamente dal vero, ognuno mette una stoffa od un panno a modello prima di colorirlo sul quadro. Le pieghe tolte dalla carta bagnata o, come suol dirsi, fatte di maniera, chi adesso non si vergognerebbe dipingerle? Questo è senza dubbio vitale progresso della nostra pittura; ma dubito che nei mezzi di metterlo in pratica siavi ancora errore così massiccio che ci mantenga lontani dalla perfezione. Fermiamoci a considerare le norme precipue

che seguitar deve l'artista nel copiare dal vero le drapperie, e questo errore ci verrà agevolmente chiarito.

Il drappeggiare suppone, come tutte le altre parti della pittura, tre condizioni fondamentali, il verosimile, la convenienza, e la giustezza della rappresentazione.

Il verosimile comprende la disposizione probabile in quello piuttosto che in altro caso, ed insieme la disposizione naturale delle drapperie combinata colle forme od i movimenti degli oggetti sottoposti ad esse.

La convenienza consiste nella giusta relazione che il pittore sa osservare fra il carattere del soggetto e la specie di drapperia con cui egli copre od accompagna questo o quel corpo, questa o quella figura.

La giustezza della rappresentazione è racchiusa nella prospettiva delle linee, e nel modo di renderle coi colori o colla matita.

Trattenendosi prima sulla verosimiglianza, dovremo distinguere quella che riguarda drapperie gettate sopra oggetti inanimati, dall'altra che concerne le pieghe rivestenti oggetti viventi ed in movimento. E in quanto a quei panni che stanno sopra oggetti inanimati, dirò che la sola verità non basta a renderli verosimili: potrebbero essere stati ricopiati da un modello zeppo di tanti artificiosi accidenti che non siamo soliti trovar mai nelle drapperie; ed in tal caso, per quanto esattamente ritratti dal vero, essi parrebbero non ostante falsi. Converrà per conseguenza adoperarsi in ogni modo per isfuggire gli equivoci che dal vario affaldarsi di un panno potrebbero aver luogo. Per esempio, se il panno posto a modello desse per caso somiglianza del profilo d'una testa, d'una porta, di un oggetto qualsiasi, acconciatelo in altro modo, finchè quell'odioso equivoco intieramente sparisca. Altra cosa a raccomandarsi per ottenere che la verità non sia in opposizione colla verosimiglianza è, che i varii seni e rigon-

fiamenti delle pieghe presentino perfettamente il carattere della stoffa che vuolsi dipingere. Coll'arte puossi foggiare grandioso il partito d'un zendado: eppure d'ordinario lo zendado mostra pieghe minute come sempre le stoffe di seta; e per contrario un panno anche non fino, sottoposto che sia ad una forte pressione, potrà far vedere quel pieghettare rotto e trito che è in diretta opposizione colla natura del panno stesso.

È pure necessario per far parere verosimili le drapperie che ove sono parti in iscórto, ivi le pieghe trasversali secondino il girare dell'oggetto che sfugge; poichè altrimenti accàdrebbe che andasse intieramente distrutto l'effetto dello scórtare. È pure egualmente necessario di segnar piccole le pieghe in tutti quei siti nei quali per qualsiasi ragione devono restringersi: questa non è convenzione, ma verità; poichè se si osserveranno attentamente le drapperie ove il braccio fa gomito, o dove la coscia sedendo stringe sotto di se una falda del panno, si vedrà quanto piccoli sieno quei seni. E se per caso si facessero larghi e con ampie spaziature per mezzo, ne accadrebbe facilmente che sembrassero appartenere ad un abito grandissimo posto indosso ad un uomo di esile statura, ovvero denotassero una stoffa troppo grossa e troppo pesante per giovare in nessun modo agli usi della vita.

Queste osservazioni che parmi debbano correre facili alla mente di ognuno, nol sono sempre a quella degli artisti; ed essi innamorati di certi artifizii e di ciò che chiamano nelle pieghe contrasto pittoresco, congegnano i partiti di quelle drapperie specialmente, che non servono ad uso di vesti, in un modo di soverchio convenzionale; e se hanno a gettare sopra una sedia, poniamo caso, un mantello, è certo che nella parte più ampia vorranno assestare tutte le pieghe a festoni contrastati, così nella dimensione come nell'andamento; ed a fine di procurare gioco vario e

gradevole nel partito, acconcieranno da canto a questi festoni il mantello in modo, che i lembi si ripieghino in belle e grandiose falde come fosse una clamide greca. Tanto quel benedetto studio dell'antico, il quale potrebbe essere incitamento ad utili osservazioni, si fa invece barriera al rapido progredire della pittura italiana.

Ora diciamo di quella verosimiglianza domandata nelle drapperie che coprono oggetti viventi ed in movimento, e più specialmente l'uomo. Nelle scuole carraccesche ed in tutte le altre barocche che le seguitarono sino alla fine dello scorso secolo, i panneggiamenti non aveano nè verità, nè verosimiglianza. Ora che quel baroccume si dispregia e si schiva, i panni di cui si veste l'uomo, mostrano verità molta, ma non sempre eguale verosimiglianza; e ciò per due pregiudicati principii che dai maestri e dalle accademie vengono predicati come i canoni del ben drappeggiare; principii i quali, come se non fossero per se soli nocivi ai giovani, sono anche, per giunta a derrata, in aperta contraddizione fra loro.

Dicono prima di tutto questi maestri e queste accademie, che principale pregio e più pittoresco dei panni indossati dall'uomo è quello di vestire il nudo tanto, da ben lasciarne conoscere le sottoposte forme, ed insieme di affaldarsi grandiosamente. A fulcire questa massima citano i marmi di Grecia e di Roma, in cui le drapperie appariscono disposte in bellissimi partiti, intanto che lasciano nettamente discernere il nudo della figura. Nè io negherò che gli antichi molta cura non ponessero nel panneggiare le loro statue, ma osserverò in pari tempo che, se belle e grandiose erano quelle lor pieghe, belle del pari ed ingegnosamente acconciate mostravansi le clamidi, le tonache, i pallii, i paludamenti, di cui si coprivano i personaggi che doveano rappresentarsi. Quelle vesti così accomodate erano il costume di allora; gli artisti non altro faceano che ri-

trarle come le vedevano. Quel principio poi di far che le pieghe lasciassero indovinare il nudo sottoposto, gli antichi mai spinsero alla caricatura, come fanno certi pittori moderni. Costoro non sono già contenti che s' intravveda il nudo sotto dei panni, ma quei panni foggiano in guisa, che paiano quasi incollati sopra le membra, a dispetto di ogni verità e di ogni verosimiglianza. Vidi un Coriolano ed un Apostolo di due fra i più riputati pennelli della penisola nostra colle vesti così aderenti alla persona, che anche essendo in piedi lasciava vedere nettamente e le rotule e le coscie ed il fianco, tuttochè larghissimi paludamenti ricoprissero quelle parti. Ciò forse accade sovente perchè i pittori bagnano i lini che pongono a modello, e i lini bagnati di necessità debbono come incollarsi sulla persona o sul manichino; ma più spesso accade perchè l'antico non sanno guardare per nulla, e meno ancora dell'antico sanno guardare la verità, unica maestra e guida dell'arte.

Tanto gli artisti sonó ostinati nella opinione che solo nei larghi drappi rivestenti il nudo stia uno dei primi pregi dell'arte, che sostengono accanitamente quest'altra assurda sentenza: non potersi rappresentare cioè in pittura se non quei soggetti ove senza sconvenienza possano introdursi larghi mantelli ed ampie drapperie che permettano discernere spiccate alcune parti del nudo sottoposto, ed altre ne coprano industremente così, che s'indovinino anche sotto l'ammonticchiarsi del panneggiamento. Perciò proclamano indegni di essere rappresentati tutti i soggetti del medio evo e tutti quelli dei nostri giorni, perchè in quei soggetti mancano i larghi partiti delle drapperie. Ognuno che senta come la bellezza e la dignità dell'arte non sia riposta nel ben disegnare un nudo e nel correttamente vestirlo, vedrà facilmente quali dolorose conseguenze debba produrre questa insensata ostinatezza in cui

da tanti anni versano i più fra gli artisti e fra le accademie italiane.

Ponendo per prima base che le pieghe debbano lasciare indovinare il nudo sottoposto, parrebbe che solamente sull'uomo vivo si dovessero studiare i panneggiamenti, appunto perchè dovrebbe importar molto che le membra rivestite da una drapperia sembrassero naturali e non artificiate e false. Nulla di tutto questo. Per una singolare contraddizione, di cui non saprebbesi ben addurre la ragione, queglino stessi che tanto si mostrano ansiosi per distendere i panni sul nudo, invece che porre a modello le drapperie sull'uomo, le acconciano sul manichino. È il manichino, come ognuno sa, un fantoccio congegnato nel suo scheletro di ferri snodati per modo, che abbieno a risultarne ad un di presso tutti i movimenti dell'uomo. Questo scheletro è poi ricoperto di legno e borre per guisa, che debba appalesare le forme dell'uomo o della donna. Ma, come è facile ad immaginare, questo fantoccio arieggia tanto la più eletta delle creature, quanto certe meschine scritture arieggiano i versi ed i romanzi di Manzoni e di Grossi. Quindi è che i movimenti dissimigliano affatto da quelli dell'uomo; quindi è, come ho già accennato nella Parte prima favellando delle convenzioni, che allora quando questa figura artificiale è coperta da larghi panni, invece che destar la idea di un essere pieno di vivacità e di vita, rassembra un di quei simulacri di cera che si fanno vedere nei casotti a pochi soldi per testa. Se un così fatto errore apparisce come uno anche nelle movenze tranquille, come cento poi si manifesta in quelle agitate assai.

È certo una delle colpe più gravi delle accademie (e questo pure dissi favellando delle convenzioni) quella di adoperare tutti i loro sforzi perchè il giovane impari a disegnare e a dipingere l'uomo nudo, vestito mai: da ciò ne vengono viziose abitudini nell'arte del ricopiare da cui

persino i più provetti non sanno sferrarsi. Io adesso non mi farò a ripetere quelle colpe; solo indicherò i mezzi che stimo opportuni a prevenirle. Perchè quando il giovane è già franco disegnatore del nudo, non gli si può far disegnare quello stesso modello vestito in varie foggie? Gli abiti non gli si acconcino intorno colle dita, non si sostengano qua e là con aghi e cordicelle, non si dispongano a festoni fra le gambe e sulle braccia, non si affaldino a zig zag sui lembi, come molti sogliono nel cercare un bel partito di drapperie sul manichino. Vergognosi artifizii son questi che guidano al falso per le vie del vero, e mirano a rintracciare le minuzie dell'accidente, anzichè la nobiltà ed il carattere dell'insieme. — E si guardi poi di non correre in un difetto comune a tanti artisti, quello di rinsaccare fra immense ed imbarazzanti vesti le figure così, che paiano coperte piuttosto da lenzuoli e tappeti, che da mantelli o da toghe. Per amore poi di un panneggiamento ben contrastato, non si ammonticchino tutti quei lunghi strascichi al piede in modo da far inciampare la persona caso si avvisasse di muoversi. In somma ogni abito s'imprenti della propria forma e carattere, e si studii sull'uomo invece che sul fantoccio; e, salvo che non presenti inverosimiglianze odiose o contrarie al fine, si ricopii come il caso lo dispose sul vero. Allora il giovane si accorgerà come le pieghe, quando non si assestino a bella posta, secondano quasi sempre il moto della figura senza fasciarla, e come permettono d'indovinare il nudo senza affettati contrasti procurati dall'arte. Si vesta questo nudo con variate stoffe di lino, di lana, di seta: si facciano eseguire con cura i varii accidenti di esse, e le principali differenze che le distinguono fra loro. Utile sarà pure mutare i partiti delle pieghe, ora usando abiti attillati, ora larghissimi panneggiamenti. La voce ed il senno del precettore istituisca confronti, e drizzi le giovanette menti alla osser-

vazione. Utilissimo tornerà del paro atteggiare l'uomo vestito nelle stesse movenze di quello che si disegnò prima nudo: ciò disvelerà al discepolo in quali casi la piega debba adattarsi ai muscoli, in quali nasconderli; nè avrà quindi bisogno di ricorrere ai condannabili ripieghi di cui toccammo più sopra; nè vorrà persistere in quel pregiudizio tanto predicato dai trattatisti, che per ben drappeggiare una figura è forza averla prima disegnata nuda.

Seguitando il metodo ora indicato, spero ne verrebbe al giovane il frutto vantaggiosissimo di non trarre il generale partito delle sue drapperie se non dal modello vivo, e di valersi del manichino solamente quando ha d'uopo di ricopiare minutamente gli effetti di una stoffa o rabesca a di ornamenti, o lunga a condursi per isvariati accidenti di luce, come il velluto. In quel caso è necessaria assoluta immobilità per qualche ora, ed il modello vivo non potrebbe venire opportuno.

Vuolsi poi prova incontestabile come il manichino non sia assolutamente necessario all'artista? I giotteschi quanti sono, Masaccio, il Ghirlandaio, Perugino, tutti i quattrocentisti che furono grandi maestri del piegare, non conoscevano il manichino. Dicono lo inventasse fra Bartolommeo, ma pare in sulle prime non avesse gran voga; meglio non l'avesse avuta mai!

Molto mi piacque vedere in Roma alcuni pensionati ricopiare spesso nelle lunghe sere d'inverno modelli vivi in varia foggia vestiti; io sperava fossero que' giovani profondamente compresi di abborrimento pel manichino, e finalmente persuasi d'uno studio che solo può condurli a riuscire pittori conformi ai bisogni presenti, pittori veri e naturali. Quale non fu per altro il mio sconforto quando udii che ciò facevano soltanto per diventare buoni schizzatori di macchiette nei paesaggi, e che a più alto fine nessuno di essi volea mirare! E sì davvero che in nessun

altro luogo meglio che in Roma è concesso ai pittori di poter osservare con profitto le pieghe sull'uomo vivo piuttosto che sul manichino. Quei modelli romani sono così destri nel loro mestiere, che sanno mantenersi per molto tempo immobili quanto statue anche in un'azione forzata. Quale mezzo più di questo acconcio a ritrarre le pieghe conformi a verità, conformi alle abitudini dell'uomo, senza artifizii, senza durezze odiose? Ma pur troppo sa Dio per quanto tempo ancora quel fantoccio di stracci e di legno starà negli studii degli artisti rivestito di toghe, di clamidi, di roboni, a servire da umiliante simbolo dello stato stazionario ed insipido della nostra pittura storica. Doloroso pensiero!!...

Finirò questo capitolo dicendo alcuna cosa intorno agli svolazzi, sorta di partito che non puossi come gli altri studiare scrupolosamente dal vero. Quando un uomo od un oggetto qualsiasi, coperto da largo panno non chiuso, si move con violenza, il panno di necessità si rigonfia per l'aria che lo investe, e si agita con mille giri in direzione affatto opposta al muoversi dell'oggetto. Questi accidentali rigonfiamenti delle drapperie sono ciò che i maestri chiamano svolazzi. Siccome i panneggiamenti che presentano una così fatta condizione molto giovano al contrasto, molto ad effetti varii e pittoreschi, così grande uso, o meglio abuso, ne fecero i michelangioleschi, i correggieschi, i carracceschi e quanti in fine amarono nell'arte più l'abbagliante che il vero, più il barocco che la correzione. Non v'ha dipinto di colorò in cui non si veggano straccariche di svolazzi anche figure in azioni pacatissime: era principalmente sopra gli svolazzi che faceano cadere quelle masse di luce e di ombra che mirabilmente servivano ai loro partiti convenzionali.

Quando il barocco cominciò a proscriversi, e l'arte fu avviata ad una pretesa riforma, anche gli svolazzi si ab-

borrirono del paro; e quell'abborrimento andò sì innanzi da condannarli anche dove erano necessarii, poichè in certi quadri di David, di Gerard, di Agricola, ec. alcune figure in atto di correre hanno le clamidi od i mantelli rigidamente aderenti alla persona come se fossero immobili. Allora (e Dio volesse allora solamente) era stolida moda imitare con servilità l'antico, e l'antico avea quasi dato bando agli svolazzi, perchè non amava figure in gran movimento.

Gli svolazzi dunque nè si bandiscano affatto, nè si rendano principale fondamento del panneggiare: si usino solo quando la convenienza e la verità li richiedono. Ma come poi dar loro apparenza di verità, se sul vero non possono studiarsi? Alcuni abili artisti usano del seguente metodo: bagnano un panno lino, poi lo dispongono sopra una tavola a quel modo che immaginarono lo svolazzo, tentando d'imitare quegli andamenti che osservarono talvolta nei panni agitati dal vento. Vero è che ritraendo una drapperia posta a guisa di bassorilievo sopra una tavola, male puossi dar ragione della profondità, quindi non bene possono rendersi gli effetti del chiaroscuro; ma puossi per altro cavarne una norma generale, che studiata da menti investigatrici guiderà ben più vicino al vero che non se quegli svolazzi si dipingessero di memoria, o si andassero imitando dalle tele di artisti famosi.

VI.

SULLA MECCANICA DEL CORPO UMANO.

Il nudo anche per lunghi anni disegnato, e l'anatomia profondamente meditata in tutte le sue parti, non bastano a formare un corretto e dotto disegnatore. Per disegnare convenientemente un oggetto bisogna conoscerlo bene, e non si potrà certo conoscer l'uomo perfettamente coi soli due mezzi indicati, perchè quelli mirano a dar idea dello esterno di questo essere maraviglioso, non già a manifestare l'interne cause che dirigono il gioco vario di una macchina tanto sorprendente. Come mai un artista istrutto solo nelle forme umane esteriori, ignorante dei principii meccanici che le pongono in movimento, potrà comprendere la causa che rende tutti questi movimenti cotanto varii fra loro?

Potrebbe dirsi a ragione che la meccanica del corpo umano è la scienza generale dell'uomo fisico, intanto che l'anatomia non è che uno dei mezzi di questa scienza: i movimenti varii non sono che differenti effetti di questa meccanica generale e vivente; e quell'artista che ne ignorasse i principii, per quanto perito nel disegno e nel colore, non saprebbe neppur la metà dell'arte sua.

Sebbene questo mio non sia un trattato di pittura, ma solo pensieri intesi ad indicar le norme del come abbiasi a scrivere, pure stimerei colpevole ommissione non dire nulla affatto su così importantissimo ramo dell'arte sgra-

ziatamente ora tanto negletto. È grave dolore vedere in alcune accademie italiane porsi i nudi a modello in movenze contrarie spesso alle leggi di questa meccanica, e tanti giovani disegnarli senza intenderne il movimento; più grave ancora vedere i maestri non mai analizzare e dimostrare le cause per cui son prodotti que' movimenti, e le ragioni per cui alcune parti si stanno in riposo, mentre le altre si dispongono ad energica attività. In qualche accademia adesso il professore di anatomia dà una vaga idea dell'uso vario de' muscoli, ma quell'insegnamento è ancora ben povera cosa per poter giovare all'uopo.

Nel poco ch'io dirò su questo vasto argomento, io seguiterò quasi intieramente il dotto medico Barthez che nel suo libro intitolato: *Nouvelle Méchanique des mouvemens de l'homme et des animaux* trattò diffusamente il soggetto proponendosi di tornare utile agli artisti. Troppo lungo e forse al caso nostro inutile sarebbe voler seguitare questo autore nelle ingegnose ed interessantissime sue ricerche; perciò mi limiterò a quanto egli dice intorno alla *Stazione*, al *Passo*, alla *Corsa* ed al *Salto*, e vi aggiungerò e le savie riflessioni di Montabert e qualche mia osservazione. Potea rimandare il lettore a quelle opere, ma oltrechè non son esse facilissime a rinvenirsi, parevami conveniente dare al giovane pittore almeno una lontana idea del come egli debba intraprendere simili difficilissimi studii.

1.°

Sulla Stazione.

Le articolazioni delle estremità dell'uomo e degli animali che godono d'una salute vigorosa, sono in un certo grado di flessione debole, mantenuta da una contrazione determinata, energica e costante de' loro muscoli estensori. Questa contrazione solleva una parte del peso del corpo

tenendolo sospeso, e diminuisce in eguale maniera il carico di questo peso sulle articolazioni dei membri inferiori. Quando per contrario un animale è considerabilmente indebolito, il peso del corpo sopra gli arti che lo sostengono non prova veruna diminuzione.

Qui riporto alcuni tratti della fisiologia di Haller che tornano opportuni all'argomento nostro. — L'uomo, dice egli, è il solo degli esseri animati che possa restar in piedi in un modo sicuro e durevole. Perchè l'uomo si mantenga in piedi, è necessario che la linea perpendicolare che passa pel centro di gravità fra l'osso del pube e le natiche, cada sullo spazio quadrangolare che è fra i due piedi o sotto la pianta d'un solo piede, caso che l'uomo volesse tenersi in così fatta situazione, la quale da nessun quadrupede può venir imitata, neppure per brevissimo spazio di tempo.

Ma in vano si tenterebbe di far restare un cadavere in piedi ponendolo in maniera che il centro di gravità fosse sulla verticale posta a piombo dello spazio compreso fra i piedi; perchè tutte le articolazioni dell'uomo essendo pieghevoli e mobili, e la sua testa egualmente che il suo addome portandosi molto più innanzi che non abbiano di aggetto le parti posteriori; sull'istante tutte le articolazioni si piegherebbero e produrrebbero nella macchina uno sconcerto, il quale farebbe cadere il cadavere a capo innanzi. A fine che noi possiamo mantenerci in piedi bisogna che un gran numero di muscoli concorrano tutti insieme con funzioni combinate a favorire questa situazione.

Quando un uomo è ritto, le due piante de' suoi piedi stanno posate esattamente in piatto sopra la terra, e la posizione del suo corpo acquista un nuovo grado di fermezza allorchè, essendo inclinati i due pollici, i piedi si distaccano alquanto l'uno dall'altro. Siccome poi la tibia non risponde punto al mezzo del piede, anzi questo la so-

pravanza sul dinanzi di molto, così è necessario che la tibia sia soggetta al piede, unico appoggio del corpo, in maniera da impedire che il corpo possa cader per dinanzi. Molti muscoli che portano avanti la tibia e l'estremità del femore, si oppongono a questa caduta impedendo d'inchinarsi alla parte opposta.

Egualmente per bilanciare questo movimento posteriore della tibia e della coscia, e vietare al corpo di rovesciarsi per indietro, l'articolazione del piede è fortificata da altri muscoli che portano innanzi la tibia quanto è necessario. Ve ne sono in fine di destinati a reggere il corpo perchè non vacilli sui piedi. A mezzo di questi muscoli esso è mantenuto in una situazione immobile da quattro parti in una volta, come se tante corde tese lo rattenessero da ogni lato verso terra.

Ora, come in un uomo in piedi il bacino si stende alquanto più indietro che i ginocchi e le coscie non sieno inclinate innanzi rispetto alle tibie, così sarebbe a temere, che il bacino e le coscie non si rovesciassero per indietro. È per questo che differenti muscoli concorrono insieme col muscolo crurale a ricondurre innanzi il femore già fatto forte dagli organi di cui abbiamo parlato, a fine d'impedire che il ginocchio non pieghi per un movimento retrogrado della coscia. Lo sforzo opposto che impedisce alla coscia ed alla tibia di essere spinte innanzi e cadere, è prodotto da muscoli particolari che ritirano bastevolmente la coscia indietro e si oppongono alla sua inclinazione verso la parte anteriore. Gli stessi muscoli preservano le parti laterali del ginocchio dai movimenti che potrebbero farlo vacillare da una parte e dall'altra.

Le coscie sono più divergenti nell'uomo che in alcun altro degli animali, e l'angolo che forma il collo del femore col corpo stesso de' suoi ossi, non s'accosta che nel-

l'uomo solo ad un angolo di quarantacinque gradi. In forza di questa disposizione il bacino trova sopra gli ossi della coscia una base estesa che gli può servire d'appoggio. Di più, alcuni muscoli impediscono che il bacino possa ricader per dinanzi, ed essi lo riconducono nel senso opposto verso i femori provveduti essi medesimi, come lo abbiamo detto, de' loro sostegni. D'altra parte molti muscoli s'oppongono perchè il bacino non s'inclini troppo indietro.

Il bacino sostiene tutta la parte superiore del corpo. Quando questa è abbandonata a se stessa, le vertebre delle reni possono bene inclinarsi anteriormente, ma non nel senso opposto mai. S'aggiunga che la testa, le braccia nella loro più comune positura, e la specie di protuberanza che forma i visceri dell'addome, tendono a portare il corpo per davanti, da cui ne segue che quelli che si lasciano andare con negligenza, assai spesso cadono col viso innanzi. I muscoli estensori attaccati al bacino che hanno sempre forza grandissima, mantengono il corpo immobile su questa base. Il corpo avendo una disposizione naturale a portarsi innanzi, non è mosso da tal parte che da un solo muscolo.

In fine, le vertebre cerebrali ricondotte indietro dai loro estensori danno una posizione stabile alla testa. Come questa parte tentenna naturalmente per dinanzi durante il sonno, essa avea bisogno di un gran numero di muscoli che la riconducessero indietro, mentre che per contrario essa non si piega innanzi se non con l'aiuto di un piccolo numero di organi molto più deboli. Le parti laterali del collo sono egualmente fortificate da muscoli che impediscono ad esso ed alla testa di prendere, inclinandosi da un lato, una falsa posizione.

Tutti questi organi differenti ed altri di cui è ora inutile far menzione, essendo in un'azione continua quando l'uomo sta ritto, non è da maravigliarsi se questa posi-

zione sia così affaticante, tanto più che gli stessi muscoli lavorano continuamente. È per questo che le persone le quali stanno in piedi, d'ordinario s'appoggiano sul piede destro mentre che il sinistro rimane ozioso, ovvero fanno un piccolo movimento sul dinanzi per lasciare riposare alcuni muscoli destinati a mantenere in equilibrio il corpo quando è fermo. Lo stato di riposo e di calma potrassi con qualche utilità studiare sulle statue antiche nelle quali è mirabilmente reso il carattere della stazione: meglio per altro studiarlo sul vero; tanto più che il vero non presenta difficoltà ad indovinarlo bene, perchè ogni modello può lungamente mantenersi nelle posizioni che valgono a manifestare la stazione.

Montabert aggiunge a queste parole di Haller alcune osservazioni sullo stato di riposo nella donna che mi paiono giustissime, ed io le riporto per intero. — « Quando » la donna sta in piedi, la parte superiore del corpo è sem» pre un poco inclinata sul dinanzi, e le spalle sono per » conseguenza un poco rotondate, ciò che ne' nostri co» stumi passa come atto goffo ed ineducato. Quindi le ma» dri non cessano di far tutto giorno alle loro figlie segnali » e smorfie perchè si tengano il più possibile ritte sulla » persona; e così le persuadono a lasciar discernere uno » sforzo che è una vera sconcezza e che offende evidente» mente le leggi della natura ». (1) —

(1) Qui per altro parmi dover fare una riflessione: questo costume è ora tanto inviscerato fra le nostre donne e specialmente fra quelle della scelta società, che la cosa si è convertita più ancora che in usanza, vale a dire ha di già per la lunga abitudine mutate le leggi stesse della natura, e la donna farebbe adesso un vero sforzo a starsi altrimenti. Quell'artista dunque che avesse a rappresentare donne o donzelle dei nostri giorni e dalla nostra civiltà educate, peccherebbe non che altro contro il vero se volesse foggiarle curve sul petto e colle spalle in arco come quelle in istato di natura e non modificate dall'uso, a cui accenna qui Montabert.

Si attribuì al pudore la causa di questa leggiera inflessione del sesso gentile: ma questa ragione è un po' troppo metafisica, ed è pur meglio vederla nella necessità in cui sono le madri di allattare i loro fanciulli.

È poi da rimarcare che nella donna l'attaccatura dei muscoli delle anche essendo rialzata assai, ciò facilita il sostegno di tutto il corpo sopra il bacino. Ma è sopra tutto la vigoria dei muscoli lombari la quale produce quel ristabilimento di forza da cui nasce l'equilibrio. Si aggiunga che il volume delle anche contribuisce a questo equilibrio di maniera, che la donna nella stazione può agevolmente inclinare per davanti l'alto del suo corpo, il quale, senza questo contrappeso risultante dal volume delle parti posteriori, sarebbe rovesciato innanzi pel peso del seno.

2.°

Sul Passo.

Il camminare è per l'uomo (seguitiamo anche qui le idee di Haller) uno stato meno affaticante e nel tempo medesimo più facile a descriversi che non le attitudini in cui quest'uomo si trova quando è fermo. Supponiamo l'uomo ritto; l'uno de' suoi piedi resta immobile per servire di punto fisso all'azione dei muscoli che devono portar fuori del suo posto l'altro. Fissiamoci bene in mente che questo punto d'appoggio sia nel piede destro, mantenuto costantemente dalle forze che gli son proprie; allora il piede sinistro è sollevato dai suoi muscoli estensori; la gamba si eleva in seguito ad un'altezza mediocre ed in fine la coscia medesima è tratta energicamente dal basso in alto dai muscoli destinati a simile funzione, di maniera che il piede si trova raccorciato, e nello stesso tempo il ginocchio si spinge innanzi. Quando il ginocchio si trova come sospeso perpendicolarmente sul luogo ove noi vogliamo abbassare

il piede sinistro, l'abbandono dei muscoli levatori dà a questo stesso piede la libertà di poggiar in terra, in modo però che la coscia resti inclinata avanti. Allora il piede sinistro si fissa e curvandosi coll'aiuto dei suoi muscoli flessori si rafferma in terra coll'estremità delle dita. In seguito il piede destro si porta innanzi al di là del piede sinistro. Perciò noi eleviamo il tallone del piede destro, di guisa, che da principio quest'ultimo non tocchi più la terra se non coll'estremità delle dita, e l'abbandoni tosto dopo. Nello stesso tempo noi stendiamo mediocremente la gamba, pieghiamo la coscia per raccorciare il piede, ed all'istante noi portiamo innanzi tutte queste parti. Intanto il bacino mantenuto sull'estremità sinistra, assicura l'azione dei muscoli che levan la coscia. D'ordinario noi aiutiamo ancora il movimento, quando guidati dalla sola natura non cerchiamo punto di conformarci alle leggi immaginarie della gentilezza; perchè noi incliniamo innanzi tutto il tronco del corpo appoggiato sul femore corrispondente al piede diritto supposto in riposo. È così che gli abitanti delle alpi han costume di travalicare le alte giogaie, curvando il corpo innanzi e senza affaticarsi al paro di noi che andiamo mattamente persuasi, la situazione ritta di esso contribuisca a darci leggiadria.

Quando uno sale (dice Barthez da noi citato sopra) i muscoli che affaticano di più sono i levatori del tallone nella gamba che rialza il corpo, e gli estensori del tallone nell'altra gamba sulla quale il corpo sta sollevato. Nelle discese i muscoli che più travagliano sono gli estensori del ginocchio nella gamba la quale discendendo la prima deve portare a piombo il peso del corpo stesso, e gli estensori dell'articolazione dell'anca nell'altra gamba. In questa articolazione il corpo s'abbassa ed agisce per un lungo braccio di leva. Dunque le parti delle estremità che devono soffrire maggiormente in questi diversi movimenti,

sono nelle salite le gambe, in cui i talloni e le ginocchia lavorano moltissimo, e nelle discese le coscie, nelle quali le ginocchia e le anche faticano straordinariamente.

3.°

Sulla Corsa e sul Salto.

La corsa differisce dal camminare non solamente per la prestezza dei movimenti, ma anche per la maniera con cui quelli si eseguiscono. Il piede, di cui la parte posteriore è sollevata da differenti muscoli, si raccorcia talmente che in sul principio non tocca più la terra se non colle dita, se ne distacca in seguito e si rileva intieramente allo indietro, di maniera che la pianta si trova situata parallela alla schiena. È per questo che quegli esseri animati, de' quali il piede poggia intero sopra la terra, sono naturalmente lenti nel cammino come l'uomo e l'orso: quelli invece che appoggiano solamente tutta la lunghezza delle dita si mostrano più pronti: e i più leggieri son quelli che non toccan terra che colla estremità delle dita stesse, come i cani, i gatti, le tigri, i lepri ec. ec.

Nel tempo medesimo la gamba è sollevata da' suoi muscoli flessori, il ginocchio si porta più innanzi, la coscia si muove egualmente per uno sforzo più grande, di modo che gli angoli alterni formati dagli ossi che s' incassano l'uno nell'altro alle articolazioni del piede, della gamba e della coscia, divengono più acuti, e gli ossi medesimi stendendosi descrivono archi di circolo più grandi intorno a quelle parti che loro servono di punto fisso.

Il corpo si getta innanzi a mezzo di movimenti più sensibili: le braccia seguono lo stesso movimento, di maniera che il corpo col solo suo peso accelera il progredire; la quale cosa forse è una delle cause che rendono allora la respirazione affannosa, perchè questa funzione non può

eseguirsi mai bene quando il corpo è curvato anteriormente.

Il salto supera di tanto la corsa per l'agitazione che lo accompagna, quanto la corsa va al di sopra del semplice passo. Il salto si opera a mezzo di grandi inflessioni di membra. I talloni si sollevano, le gambe si abbassano sopra i piedi, e le estremità di questi si comprimono contro la terra quasi volessero lasciarvi un'impronta profonda. In pari tempo l'angolo che ha il suo vertice al tallone, diventa più acuto; il ginocchio forma uno sporto considerabile verso la parte anteriore, le gambe si piegano verso le coscie, e il bacino con tutto il corpo s'incurva sopra le coscie, le quali si stendono in seguito per davanti di guisa che l'uomo appare di molto raccorciato.

Poco dopo tutto il corpo si stende subitamente con un grande sforzo. I piedi e le coscie si sollevano per indietro; il corpo intiero si lancia nello stesso senso ed è in pari tempo respinto in alto dal punto d'appoggio solido e resistente ch'esso trova sulla terra compressa dal piede. I movimenti gagliardi di flessione e di estensione che accompagnano il salto, lo rendono estremamente affaticante.

L'artista che vorrà approfondare veramente questo importantissimo argomento della meccanica del corpo umano, consulti l'opera sopra citata di Barthez e vi troverà molte belle e dotte osservazioni sulla corsa, sul nuoto, sugli uffizii della colonna vertebrale. Nè tralasci di scorrere anche gli articoli *Muscles, Mécanique, Force des animaux* dell'Enciclopedia metodica, ove apprenderà applicazioni ed avvertenze utilissime all'arte sua, e che i limiti e lo scopo di questo libro ci vietano di qui riportare.

VII.

SUI MOVIMENTI DEL CORPO UMANO E SULLA PONDERAZIONE.

Io sono ben lontano dal credere che quanto dissi sin qui possa bastare all'insegnamento della meccanica del corpo umano, ma servirà se non altro a mostrare di quanta importanza torni lo studio lungo de' varii suoi movimenti. Puossi anzi affermare che senza una perfetta cognizione di essi, ogni dottrina dell'arte diventa quasi che nulla, imperocchè solamente dalla evidenza e dalla verità dei movimenti dipende l'evidenza e la verità dell'espressione. Credono certi artisti esservi una via breve per trarsi in ciò d'impaccio, consultando cioè ogni moto del corpo sul vero: ma è poi questa sempre opera possibile? Quanti non sono quei moti che non possono durare se non un instante, e che diventa quasi impossibile ricopiare da un modello in azione? E allora come vi regolerete? Vorrete aiutarvi per analogia, per induzione? Guai per voi, perchè finirete col darci forme e disegno bellissimi; ma poi azioni tutt'altro che conformi a verità. Ed è pur forza vi persuadiate, o giovani, ve lo ripeto, che la verità de' movimenti umani è cosa che all'arte importa più ancora della verità delle forme, perchè è la sola che giovi a dar propriamente idea della vita. Paolo, per esempio, e parecchi de' maestri veneti che sono così poco castigati nel loro disegno, seppero trasfondere molta anima nelle loro figure per aver obbedito a questa sola condizione dell'arte.

A saper dunque bene disviluppare tutti i movimenti del corpo umano, è necessario essere molto addentro nella scienza sulla quale discorsi nel capitolo precedente. Ma non creda per altro l'artista con quella sola cognizione teorica di aver raggiunto il segno, se contemporaneamente non porterà profonde e continue osservazioni sulla natura, le quali gli aiutino l'occhio, la memoria e l'intelligenza; e se non porrà in opera tutti i mezzi a sorprendere nel mutabile vero i movimenti che si attagliano ai soggetti che egli brama rappresentare. Per far che gli alunni si avessero un'idea di queste cognizioni pratiche sul movimento, potrebbero i maestri usare de' mezzi seguenti.

Sarebbe utilissimo, mi sembra, ordinare che un modello nudo passasse successivamente per tutte le varie transizioni di una posa e di una movenza, e far in fretta disegnare agli allievi l'insieme di ognuna di esse: così avrebbero tutti nella lor cartella un corso di preziose lezioni di cui potrebbero in tanti casi giovarsi anche fatti artisti provetti, e troverebbero in questo esercizio la più vantaggiosa e la più celere guida a portare le loro osservazioni sul vero. Immaginatevi di aver disegnato nell'età prima, la età dalle indelebili impressioni, tutti i principali movimenti a cui incita la collera: se avrete più tardi a vedere un gruppo di rissosi che si picchiano e si accoltellano, non vi sarà un solo di quegli atti che non vi resti presente alla memoria così, che senza altro studio potrete effigiarlo sulla tela vivo e vero come lo avete veduto. Ognuno poi di quei giovanili schizzi dovrebbe essere accompagnato da lezioni orali del professore in cui fossero spiegate le varie funzioni dei muscoli, e quali in un dato movimento si rigonfino, quali si rimangano in riposo.

Molto poi il giovanetto potrà venir aiutato in questa difficilissima parte, acquistando esatta idea sulle ragioni della ponderazione, scienza più trascurata adesso che non

si creda, scienza della quale molti fra i nostri artisti, anche proclamati dottissimi, sanno appena il nome, scienza che i Greci da noi tanto imitati senza intenderli, conoscevano estesamente. Ma forse più ancora dei Greci la conobbero i grandi quattrocentisti, e fra gli altri Leonardo che la approfondò molto e la raccomandò come uno dei principali puntelli della pittura.

Esorto i giovani che veramente amano l'arte loro a leggere quanto il grand'uomo prescrisse intorno a così importante argomento nei suoi precetti 50 e 95 e in tutti quelli che si chiudono dal 201 al 242, e più particolarmente negli altri che dal 263 vanno sino al 272 (1).

(1) Il sig. cav. Giuseppe de'Filippi nella sua bella dissertazione Sulla necessità di avviare i pittori nello studio della fisiologia (V. Bibl. Ital. Vol. 69. pag. 166.) mostra come sarebbe utile per ben conoscere l'indole e la natura dei movimenti dell'uomo, l'essere avanzati nella scienza fisiologica. — « Siccome, dice egli, per le dimensioni e le proporzioni delle forme organiche non valgono le misure matematiche, così pel movimento animale non si possono applicare le leggi della statica fisica. Chi per mo' d'esempio si volesse affannare per trovar il centro di gravità e l'equilibrio d'ogni movimento onde appoggiarvi le attitudini, le situazioni ed il gesto della figura, adoprerebbe male ed urterebbe contro la verità. I movimenti animali non sono mai perfettamente raccomandati all'ipomoclio: serbano invece un non so che di spontaneo che si scosta dalle leggi della gravità fisica, ed è questo il carattere della dinamica viva dell'organismo. Anche in riposo un membro di un vivente si distingue da un morto per una certa spontaneità muscolare che traspare attraverso i tessuti. Per sapere tutte queste cose è quindi necessaria la scienza fisiologica. Colla anatomia, colle leggi della gravità fisica, colla sola meccanica del corpo umano, si saprà troppo poco ».

VIII.

SUL COLORITO.

Tiziano richiesto un giorno ove trovasse il secreto di quei bei colori di cui ingemmava i suoi preziosi dipinti, rispose ridendo, *a Rialto*. Colla quale parola voleva intendere essere i colori sempre i medesimi sulla tavolozza di ogni artista; ma quello solo apparire eccellente nel colorito che sente dentro dell'anima questa dote rara quanto mirabile, e la fonde, per così dire, sulle tele che toglie a dipingere. Ed il grand'uomo aveva pure ragione; perchè se ogni ramo della pittura domanda sentimento ed inspirazione, più forse degli altri ne domanda il colore, insofferente alle regole, ritroso a consigli e solo bisognevole per esser chiamato bello e vero, che l'occhio di chi lo usa sia temperato a sentire spontaneamente le sublimi armonie con cui natura tinge ed infiora le cose. — A chi fu negato tanta squisitezza, oh! quegli non isperi mai di emulare le insigni venete tavolozze; per quanto si adoperi ad imitarle, egli rimarrà sempre coloritore mediocrissimo. Non per questo è da credere che i buoni metodi non possano agevolare l'apprendimento di un savio colorire, come i cattivi ritardarlo d'assai, e forse anche impedirlo. Se i metodi ora usati dai nostri artisti possano dare buon frutto è facile indovinarlo da quell'annebbiato e da quel fosco che domina la più gran parte delle tele odierne italiane pochi anni dopo che furono dipinte. Non è dubbio

che dalla vera strada gli artisti nostri (salvo poche eccezioni) non sieno lontani molto. Non pertanto prima di consigliare quella che a noi sembra la migliore, ci sia consentito portare un più paziente sguardo sui varii metodi adesso in voga specialmente nella pittura ad olio, a fine di conoscere quanto si dilunghino dagli antichi sempre tanto freschi e vigorosi.

Quasi tutte le accademie e gli artisti italiani considerano come più facile alla intelligenza e più spedito a praticarsi il metodo che ora dirò, e lo seguitano, e lo insegnano, e lo proclamano l'unico perfetto. Consiste esso nello imprimere a biacca mista a poco gesso la tela, poi ben asciutta l'imprimitura, abbozzare assai grasso con tinte locali intere, ove non sia tenuto gran conto delle degradazioni e dei passaggi. Disseccato bene anche questo abbozzo, si dovrà ridipingerlo con meno di colore, ma però tanto finitamente che ne risulti fusione, morbidezza e meccanismo gradevoli anche a chi guarda l'opera da vicino. Siccome questo sistema produce molti e ripetuti prosciughi, così usano stendere sul dipinto dopo qualche tempo che fu terminato, varie mani di vernice di mastice a fine che ritorni quella lucentezza la quale, per la sovrapposizione di tanti colori d'impasto, è intieramente sparita. Tre mali gravissimi son prodotti da questo metodo. — Primo, che l'imprimitura a sola biacca fa inrancidire l'olio il quale poi finisce a tingere di giallo i colori sovrapposti. Secondo, che pel tanto ammonticchiarsi di tinte di corpo, e specialmente di quelle ove entra la biacca, vien tolta la trasparenza, la quale non può essere mantenuta se non quando sotto una tinta si lasci intravvedere la precedente. Terzo, che la vernice sovrapposta è sempre od inutile o dannosa; perchè se poca, non toglie intieramente il prosciugamento, se molta ed a molte mani, dopo alcuni mesi fa comparire su tutto il dipinto una tinta odiosamente ver-

dastra. Di così fatti danni molti artisti si accorsero, e tentarono alcuni mutamenti intesi a portare qualche vantaggio a questa parte meccanica sì, ma importantissima dell'arte.

Ma quasi sia perpetuo destino della umanità che non si possa sferrarsi da un pregiudizio senza urtare in uno novello, fatto è che nulla o quasi nulla potè guadagnarsi da queste innovazioni. Molti s'immaginarono che non già col metodo da noi testè accennato dipingessero i sommi veneti, ma invece tutte le vaste lor tele conducessero alla prima, e così ottenessero quella maravigliosa loro forza di tingere. Tanto bastò perchè numerosissimi artisti colorissero alla prima tutte le opere loro. E che costoro versassero in grosso errore facilmente può scorgere ognuno che si conosca un poco di pittura, solo che si faccia a considerare le tele di Tiziano che fu senza contrasto il miglior coloritore che si abbia avuto la veneta scuola. In esse vedesi apertamente seguito il sistema delle velature, ma non velature sopra abbozzo monocromatico, ma invece sopra abbozzo a grandi masse di tinte locali vigorose, e con molta grassezza disposte. E quel maraviglioso magistero di colorire ch'ebbe il Caliari; quella trasparenza mirabile che si fonde in armoniche gradazioni, unisce alle livide le tinte infuocate, e scorre sicura ad incarnare i più succosi e veri e vivi volti che sapesse creare l'arte di Apelle, poteva ella mai essere l'opera del gretto ed impacciato metodo del dipingere alla prima? Certo il Tintoretto tirò via d'un sol tratto le sue macchinose composizioni, nè le rimpastò quasi mai; ma chi vorrebbe anche adesso che l'arte non è sicuramente in incremento, dipingere come quell'uomo, il quale a tutta ragione fu dai gonfii elogisti chiamato il fulmine della pittura, perchè al paro del fulmine abbagliò senza rischiarare, al paro di quella tremenda meteora, abbattè e scompose quanto incontrò in suo cammino? Per onore della verità e del grand'uomo era

pur meglio dire che aveva ingegno potente ad arrivare grandi altezze, ma che la fretta di compiere più che ad umane braccia non sia conceduto, gli tarpò le ali. — Non negherò che le cose dipinte alla prima, principalmente se in vaste dimensioni, non presentino certa non so quale spontaneità che pure può recare molto diletto; ma essa non è poi il principale pregio di un coloritore. La trasparenza con quel sistema non potrà ottenersi certo, perchè, come ho già detto, la trasparenza non può acquistarsi se non lasciando trasparire sotto ad una tinta, quella che fu stesa precedentemente. Sarà poi molto difficile che l'artista il quale dipinge alla prima, possa arrivare una certa finitezza senza veder fra breve tutto il suo quadro annebbiato o nero. Ed eccone la ragione. Quando vuolsi condurre un quadro intieramente alla prima, posto giù che sia il colore, bisogna aspettare qualche tempo, finchè si renda un po' glutinoso e, come dicono gli artisti, *viscido*, onde riuscire a finirlo diligentemente, modellarne bene le parti, e tutti introdurvi quei minuti particolari che si manifestano nel vero; altrimenti se si volesse ogni cosa dipingere senza interruzione, l'olio colerebbe, il pennello, nel ripassar sopra, cancellerebbe o mescolerebbe il colore posto giù colla prima pennellata. Forzato dunque l'artista a tormentare ed a stropicciare molto il colore prima di veder finita l'opera, ne avviene che l'olio così tormentato diventa in breve rancido, ed inrancidendosi annera od ingiallisce le tinte, quindi toglie ogni trasparenza ed ogni freschezza alla tela. È questa la causa per cui i dipinti di un lodatissimo contemporaneo, insigne e pronto maneggiator di pennelli, e coloritore alla prima non secondo a nessuno, perdono in pochi anni gran parte della freschezza loro.

È proprio vero il detto del Venosino che spesso *in vitium ducit culpae fuga*. Molti per fuggire il notato difetto

corsero nel contrario, e per evitare quel frettoloso e quell'improvvisato che v'è pur sempre nei dipinti alla prima, adottarono una faticante diligenza che giunse sino al delirio di ridipingere un quadro cinque ed anche sei volte.

Questo sistema in qualche modo s'accosta alla maniera di colorire dei grandi cinquecentisti; in ciò solo differente, che mentre quello constava di velature sopra abbozzo spesso monocromatico, questo si vale di colori a corpo, diluiti è vero a guisa di acquarelle, ma densi quanto che basta per non lasciar trasparire quasi per nulla le tinte sottoposte. Dubito forte possa tal metodo riuscire a nessun utile risultamento. Questo è certissimo che chi l'adottasse darebbe a' suoi dipinti un non so che di stentato e di svigorito, sgradevolissimo a chi li osserva; perchè gli farebbe quasi indovinare la tanta fatica con cui furono condotti, e gli distruggerebbe ogni idea di quella spontaneità che è sicuro criterio d'inspirazione.

Tutti questi disordini videro alcuni artisti sommamente solleciti del progresso dell'arte loro, e conclusero giudiziosamente che dal vero metodo de' grandi antichi eravamo ancora disgiunti assai. È verità che dolora chi ama la patria di amore sincero, ma i più ostinati a durar nell'errore furono gli Italiani; i primi a conoscerlo ed a cercarvi il rimedio, gli stranieri. — Fra gli altri un dottissimo chimico ed artista insieme il sig. Mérimée segretario perpetuo della scuola di belle arti in Parigi giovò infinitamente in questi ultimi anni cogli studii e le profonde ricerche sue l'arte del colorire; ed egli è forse quello che meglio degli altri tutti indovinasse le maniere che usarono gli antichi maestri (1). Prova, se non erro, evidente ch'egli le

(1) *Mérimée J. F. L.* De la peinture a l'huile ou des procédés matérieles employés dans ce genre de peinture depuis Hubert et Jean Van-Eyck jusqu' a nos jours. — Paris 1830.

abbia indovinate da senno, è lo scorgere adesso in Francia grandi progressi nel colorito specialmente in quegli artisti che seguitano i suoi dettati. Svolgerò qui brevemente le dotte congetture di lui, e vi aggiungerò alcune mie osservazioni che non mi paiono affatto inopportune a rischiarare così tenebroso argomento.

Mérimée, portati lunghi e profondi esami sulle pitture ad olio delle vecchie scuole fiamminghe ed italiane, si accorse che nei quadri di Van-Eyck e dei pittori che seguitarono il suo metodo, i colori non erano stati macinati semplicemente con un olio più o meno disseccante, ma vi andavano mescolate certe vernici alle quali si deve attribuire la maravigliosa conservazione delle antiche pitture in cui la lucentezza sorpassa d'assai quella delle moderne. Gli parve di trovar la conferma di questa sua opinione in differenti trattati di pittura, cioè in quelli di Leonardo da Vinci, di Paolo Lomazzo, di Gerardo Lairesse, e specialmente nei precetti dell'Armenini.

Leonardo da Vinci nel suo Trattato di Pittura non fa menzione dell'uso delle vernici se non quando parla dell'acetato di piombo (*verdeto*). Egli fa osservare che questo colore essendo un sale solubile si discioglierebbe nell'acqua quando si lavasse il quadro. Perciò consiglia di coprirlo con una mano di vernice tosto che sia ben secco. In un altro luogo propone per verniciare un quadro in una maniera inalterabile, d'incollarlo ad un vetro con una vernice grassa composta di ambra e di olio di noce, o solamente di olio di noce condensato al sole.

In questi passi, dice Mérimée, nulla dimostra che Leonardo da Vinci mescolasse abitualmente le vernici ai suoi colori; ma l'Armenini nei suoi *Veri precetti della pittura* non lascia alcun dubbio sull'uso che faceasi a' suoi tempi delle vernici. Egli consiglia assolutamente di giovarsene nei colori che servono a velare, ed anche in quelli del

primo abbozzo. Ecco il tratto dell'Armenini, ove ciò è spiegato.

«Ma finite che sono tutte le bozze e quelle rasciutte, »s' incomincia di nuovo poi con far più da senno con fi»nissimi colori lavorando ogni cosa, e tuttavia di quelli »facendo le mestiche mentre si lavora a poco a poco; per»ciocchè questa volta più presto si vela che si coprano le »cose, le quali sono già condotte bene al segno e special»mente le carni,.... e perchè egli vi riesca bene si de»ve prima ungere quel luogo quando ricoprir si vuole, »con olio di noce che sia ben chiaro, sottile, nel quale se »li bagna dentro due dita e di subito si pone su quel luo»go, e calcavisi la pianta della mano col spargerlo ugual»mente per quello spazio; il che fatto si netta con pezzette »di panno lino, perchè quando rimane mal netto s' in»gialliscono i colori con tempo; e questo porge tale aiuto »ch'egli fa scorrere sottilmente ogni tinta o mestica che se »gli pon sopra senza schifar punto, sicchè ogni cosa difficile »con facilità si esprime. Quivi gli esperti adoperano le lor »mestiche con gran sparmio, anzi (come si è detto) non co»prendo ma velando sottilmente quel che è sotto, ne fanno »rimanere dolcissime e morbide le carni ed i panni».

«Ma ritorno ai panni che a velare si usano, sebbene »i valenti ciò sprezzano, perchè troppo gli offende il ve»derli di un color solo, nondimeno non gli vogliamo la»sciar indietro». Si vede chiaro che ai tempi dell'Armenini avea cominciato quel sistema vasaresco e bronzinesco che voleva nei panni una varietà lontana dal vero, ma in cui credevasi con singolare delirio si racchiudesse bellezza. — Prosegue egli dappoi: « Se il panno si ha da far »verde il modo predetto sarà, che dopo che con verde, »negro e bianco si sarà bozzato che sia alquanto cru»detto, si giunge poi con verde rame un poco di vernice »comune e giallo santo, e così accompagnato si vien ve-

» lando tutto ugualmente con un pennello grosso di vaio...
» ma se sarà di lacca, si tiene con quello il medesimo sti-
» le, mettendovi dentro della predetta vernice, e così si
» dee fare di ogni altro quando si è per velarli ».

L'Armenini descrive in seguito diverse preparazioni di vernici. — L'uso delle vernici è ugualmente indicato da Gerardo Laîresse nel suo *Grand Livre des Peintres*. Nel capitolo ove egli spiega come si deve dipingere un quadro abbozzato, dice espressamente che la parte sulla quale si vuol ridipingere, deve essere subito ricoperta da uno strato leggiero composto d'una mescolanza di vernice di mastice e di olio viscoso imbiancato all'azione del sole. Nel modo seguente sviluppa poi la sua ingegnosa ipotesi roborata da tanti fatti il dotto Mérimée (1).

« Se non si trovano molti particolari, dic'egli, nei primi autori che hanno scritto sulla parte tecnica della pittura, bisogna accusarne le modificazioni che il processo dovette ricevere nel momento stesso che cominciò ad essere posto in uso. Siccome non fu da principio conosciuto che da un picciolissimo numero d'artisti i quali dovettero farne un secreto; così quelli che non avevano potuto ottenerne la comunicazione cercarono d'indovinarlo; ed è pur forza convenire che v'erano molti indizii per trovare la soluzione del problema. Da molti secoli si dipingevano ad olio le muraglie, le opere di legnamè ed anche le statue: si conoscea la composizione delle vernici oleose; la distillazione avea procurato olii volatili coll'aiuto dei quali si potevano render fluidi gli olii troppo viscosi. Non restava dunque più che a trovare il mezzo di rendere questi olii più disseccanti, per impedire il danno di certi colori che tardano ad asciugarsi.

Per rinvenire il processo primitivo la via più sicura è incontrastabilmente quella di esaminare con attenzione

(1) *Mérimée*. Op. cit. pag. 14. e seg.

gli antichi quadri, e d'interrogare coloro che si occupano continuamente a ristaurarli: s'imparerà da essi che i colori dei quadri appartenenti alla prima epoca della pittura ad olio sono in generale d'una pasta più dura che non quelli dei quadri di data più recente; ch'essi resistono di più ai dissolventi e che, se raschiati sieno da un ferro, si mostrano lucenti nell'interno come la pittura a vernice. Nulla v'è di più facile che verificare queste osservazioni, e quando non si avrà più nessun dubbio sulla loro esattezza, sarà forza concludere che i colori dei predetti dipinti non sono stati stemperati soltanto con olii puri al paro de' nostri, ma anche con vernici, di cui alcune doveano appartenere alle vernici grasse.

Quasi tutti i quadri del cominciare e molti anche del finire del secolo XVI, sono dipinti sulla tavola. Le imprimiture vanno coperte di uno strato ben unito di gesso estinto, macinato con colla animale: era lo stesso apparecchio di cui si servivano i doratori. Vi si applicava in seguito uno strato di olio cotto; senza questa precauzione i colori, quantunque molto liquidi, sarebbero stati assorbiti subito dopo applicati, e dovea tornare ben difficile a stenderli col pennello.

Si vede nella Galleria di Firenze un quadro di Leonardo da Vinci ed un altro di fra Bartolommeo appena abbozzati: sono essi disegnati a tratti col pennello, poi lavati ed ombreggiati come un disegno a bistro con certo colore bruno, che si vede apertamente essere bitume.

Il metodo di abbozzare con una specie di acquerella di una sola tinta, fu senza dubbio quello di Van-Eyck; seguito poi costantemente dai principali artisti della scuola romana e fiorentina, dal Perugino, da Rafaello, da Leonardo e da fra Bartolommeo, e sopra tutto dai pittori della scuola dei Paesi Bassi in cui il processo primitivo dovette conservarsi più lungamente. Questo metodo che avvezza

l'occhio alla trasparenza, e sembra perciò convenire più particolarmente ai coloritori, non fu per altro praticato nella scuola veneziana, se non forse dai primi artisti che cominciavano a dipingere in olio. Tiziano e quelli che lo imitarono, abbozzarono con pennello assai grasso, perchè essi aveano senza dubbio provato che si arriva allo stesso risultamento di trasparenza terminando con velature. Di più, questo processo procurava ad essi il vantaggio di eseguire, dopo abbozzato il quadro, tutti i cangiamenti che stimassero più opportuni. Anche il Correggio ed i pittori della sua scuola abbozzarono con molto colore e spesso a chiaroscuro.

Quelli che seguitarono un così fatto metodo, non dovevano curarsi gran fatto di scegliere le imprimiture sulle quali dipingevano. Vi è qualche quadro di Tiziano eseguito sopra tele preparate con tinta rossa; ma in generale i suoi dipinti stanno sopra imprimiture a tempera composte di gesso estinto e colla.

Le velature furono senza dubbio praticate fin dall'origine della pittura. Tosto che s' incominciò ad usar de'colori, si dovette accorgersi che i più intensi applicati in istrati leggieri sopra i più chiari, danno una nuova serie di tinte le quali non possono esser prodotte da niuna mescolanza opaca. Si velava già anche nella pittura a tempera; l'applicazione della velatura fu ben più facile quando si dipinse ad olio, poichè non s'arrischiò più di sciogliere lo strato di colore che veniva ricoperto.

Le velature, da cui i fiamminghi ed i veneti trassero un così grande profitto, sono una prova di più dell'uso che essi faceano delle vernici nei colori. Queste velature rimarchevoli per l'eguaglianza della lor tinta non si riconoscono spesso che per la loro trasparenza, guardando da vicino il quadro. Sarebbe impossibile di ottenere lo stesso effetto con colori sciolti nei nostri olii essiccativi.

Tiziano, fra Bartolommeo e il Correggio sono fra tutti i pittori quelli che hanno fatto più uso di velature. Non v'è forse un solo quadro di Tiziano che non sia velato da un capo all'altro anche nelle parti più chiare; e se in qualcheduno non si veggono le velature, guardando bene da vicino si scorgerà come sieno state levate nei rinettamenti.

Non si dovette per altro ritardar molto ad accorgersi degli inconvenienti risultanti dall'uso eccessivo delle velature o della cattiva loro esecuzione. Quadri che apparivano brillantissimi quando uscivano dalle mani del pittore, dovettero mostrarsi sommamente alterati in capo a pochi anni. Questa osservazione non tralasciarono i coloritori delle età susseguenti; essi non velarono più che le parti le quali, pel loro colore od il tono lor proprio, non hanno nulla a temere dalla tinta più o meno *bistrata* a cui esse pervengono col tempo.

Al paro di Tiziano, Paolo Veronese abbozzava con molto colore, e sovente dipingeva su tele impresse a tempera; egli abbozzava allora con colori macinati ad acqua.

Questo processo infinitamente speditivo e che dovette essere come una specie di transizione fra la tempera e la pittura ad olio, è descritto da Leonardo da Vinci. Presenta simile metodo infiniti vantaggi.

Se i processi di Van-Eyck dovevano in qualche sito conservarsi senza alterazione, era nella scuola di cui fu il fondatore. Otto Venius li seguitava ancora due secoli dopo di lui. Quest'ultimo li trasmise a Rubens che li praticò senza nulla mutarvi: almeno i quadri di entrambi offrono la stessa trasparenza e le stesse tinte disposte nell'ordine medesimo. La prodigiosa superiorità di esecuzione che avea l'allievo, non è che frutto dell'ingegno da cui era guidata la sua mano.

Rubens dipinse per lo più su tele preparate a tempera

come quelle degli antichi pittori italiani; qualche volta anche, ma più raramente, su tele impresse ad olio di color grigio chiaro: tali sono i quadri del Luxembourg ora trasportati al Louvre. Furono conservati molti bozzetti di questo sommo nei quali si possono distintamente vedere i processi di cui si valeva. Le figure disegnate prima a lapis piombino, sono tracciate poi di nuovo col pennello, e la composizione è chiaroscurata con una leggiera acquerella di color bruno come si vede nei quadri abbozzati di Leonardo da Vinci e fra Bartolommeo citati più sopra. I tratti formati col pennello sono piuttosto liquidi, ma nello stesso tempo molto nutriti di colore. Il loro prolungamento continuo prova che il pennello colò liberamente sulla superficie della tela. I solchi formati dal pennello grosso non sono menomamente cancellati, e i tocchi spessi dei colori trasparenti rimasero al loro sito malgrado l'estrema liquidezza che doveano presentare.

Senza dubbio è facile far iscorrere il nostro pennello sopra una superficie levigata coperta di un leggiero strato d'olio, e noi possiamo lavorarvi sopra con liberi tocchi, ma appena sono essi formati che sparisce la lor nettezza. Se noi adoperiamo colori trasparenti un poco liquidi, essi non si mantengono neppure un istante tali quali ve li abbiamo posti: l'olio si separa da essi e in poco tempo quei segni sono più o meno insozzati.

Rubens dipinse alla prima sopra tele molto liscie; egli metteva poco colore nelle ombre ed anche nelle mezze tinte; è solamente nei lumi che si veggono tocchi grassi. Se qualcheduno proverà coi nostri colori a dipingere alla prima sopra simili fondi, sarà ben presto trattenuto da una difficoltà insuperabile: il colore sdrucciolerà sopra quella superficie così liscia e non potrà rimanervi in nessun modo aderente; un secondo tocco leverà il primo, e si vedrà tosto nella necessità di cominciare da un leggiero

abbozzo per sostituire alla superficie troppo liscia, una che sia granellosa quanto basta per fermare il colore.

Se per ispiegare queste differenze materiali si vuol presupporre che Rubens usasse di pennelli estremamente teneri, e perciò più proprii a fondere i colori senza levarli dal posto, non si potrà però spiegare come nei suoi dipinti l'olio non si stacchi mai dai colori più liquidi. Bisogna dunque ammettere che Rubens non dipingesse altrimenti con colori preparati come i nostri, ma che egli coprisse la superficie della sua tela con una materia untuosa, la quale dovea essere abbastanza liquida per non arrestare il movimento del pennello, abbastanza viscosa per incorporarsi al colore e farlo aderente, e nello stesso tempo abbastanza grassa per impedire la tendenza di certi colori a distendersi al di là del sito ove sono applicati.

Rubens conservò senza alterarli i processi di esecuzione che aveva appresi dal suo maestro; non ostante quando venne in Italia adottò la maniera del Caravaggio, dipingendo di gran corpo e non velando in seguito che le ombre, i fondi scuri e le drapperie; ma rimpatriato, non tardò a riprendere le maniere trasparenti del precettore.

Giacomo Jordaens non cominciò a studiar pittura sotto Rubens, ed egli non abbozzava punto al par di lui con acquerelle; ma la pasta del suo colore è troppo brillante, troppo trasparente, perchè si possa neppur dubitare che essa non contenga vernice.

Van-Eyck che in sul principio avea seguite le maniere di Rubens, che anche aveva adottate quelle sue esageratissime tinte di cinabro, cangiò in Italia i suoi processi ed il suo colorito. Egli dipinse di molto corpo come Tiziano, ma fu più riserbato nell'uso delle velature. Dopo avere al pari del suo maestro abusato del cinabro fu ricondotto a tinte meno brillanti e più vere, senza dubbio perchè facendo molti ritratti egli ebbe più spesso sotto gli occhi la

natura. Siccome ne sapeva un pocolino di chimica, la conoscenza da lui acquistata degli elementi del cinabro gli fece presumere che questo colore non poteva avere solidità. Se ne servì poco, ed è probabile che egli raccomandasse a' suoi scolari di usarne il meno possibile, raccertandoli che si può trovare nelle gradazioni del bruno rosso le tinte brillanti delle più belle carnagioni. Pietro Tyssens non si giovò mai del cinabro; ed un allievo di lui esagerò talmente il consiglio del maestro, che i suoi quadri non sono se non chiaroscuri.

In apparenza niente si dilunga tanto dai processi di Van-Eyck quanto quelli di Rembrandt; non ostante egli li seguitò nelle prime sue opere. Ma ben presto la vivacità e la mobilità della sua immaginazione glieli fecero abbandonare, a grado da non dare più nessuna importanza alla esecuzione. L'impazienza di veder gli effetti ch'egli concepiva nell'animo gli impediva di prendere nessuna precauzione nell'applicare i suoi colori. Ogni tinta si presentasse alla punta del suo pennello, con indifferenza egli adoperava, di maniera che surrogava spesso tinte sporche ed opache alle brillanti e trasparenti; ma possedeva troppo il sentimento del colore, perchè il suo occhio potesse lungamente sopportarle; e la sua prima cura nel rimettersi al cavalletto dovette esser quella di ristabilire con velature la trasparenza perduta.

Fa meraviglia veder da una scuola in cui l'esecuzione era contata per nulla, uscire un artista che la considerò come parte la più essenziale. Sotto questo riguardo Gerardo Dow sembra un'eccezione, a spiegare la quale non basta quel suo carattere al sommo paziente e quel suo ingegno alquanto tardo. Non ostante la meraviglia deve farsi minore quando si voglia mirare all'epoca in cui nacque Gerardo Dow; perchè egli entrò nello studio di Rembrandt quando questi appena cominciava a diven-

tar celebre; e le sue prime opere erano con molta accuratezza condotte.

È nel destino delle arti che la loro decadenza incominci immediatamente dopo che esse toccarono la perfezione. Questo destino si compiva in Italia quando il principale fondatore della scuola francese Simone Vouet venne a studiarvi i gran maestri. La tradizione delle lor lezioni vi era di già perduta, od almeno corrotta a tal punto che quelli i quali aveano sotto gli occhi i capi d'opera di Tiziano, di Rafaello, di Correggio, prodigavano applausi al cav. d'Arpino. La più gran parte dei quadri che si operavano allora erano condotti a fresco, e tutto in questo genere di pittura può dirsi si eseguisca a memoria traendolo da disegni più o meno studiati. Ne risultò che gli artisti contrassero l'abitudine di colorire nello stesso modo convenzionale anche i quadri da cavalletto che avrebbero potuto consultare sul vero. D'allora in poi ogni pittore adottò senza accorgersi certe forme e certe tinte convenzionali che riproducea sempre, in modo che tutte le sue figure sembravano tratte da uno stesso modello.

Il Mérimée spende molte parole a passare in rassegna i principali pittori della scuola francese, e dimostra come tutti nella parte del colore uscissero dal retto sentiero che fu e sarà sempre quello della verità. Loda solo Greuze che considera come quegli che più contribuì alla rigenerazione della scuola. Tutto questo tratto stimai opportuno di non riportare, perchè straniero al fine ch'io mi proposi.

Prosegue poi Mérimée dicendo «che l'inglese Reynolds contemporaneo di Greuze fu il più grande coloritore del suo tempo, e l'influenza del suo ingegno valse a dare una scuola di pittura all'Inghilterra. Uno studio profondo sui quadri di Rubens, di Rembrandt e di Tiziano gli fece scoprire i processi usati dai loro autori, e determinò il suo

sistema di esecuzione. Egli abbozzava sovente, come i veneziani, con pennello grasso e spesso anche a chiaroscuro: coloriva in seguito il suo quadro e lo portava all'effetto necessario a forza di velature. Dopo questo egli lo lavorava di nuovo a corpo e terminava sempre con velature. È così ch'io vidi, dice Mérimée, operare un de' suoi allievi in Italia, ed in quanto al colore, i risultamenti di questo processo erano i più seducenti ».

« Egli dipingeva con vernici: ne provò di molta sorte, e sgraziatamente non lasciò nessuna annotazione sopra i suoi saggi. I suoi quadri erano brillantissimi di colore quando uscivano dalle sue mani, ma parecchi scapitarono assai in poco tempo. Alcuni diventarono grigi quando le velature furono in parte assorbite dagli strati di gran corpo che ricoprivano, e in parte scolorate dall'azione della luce; altri finirono ad apparire color di bistro in forza della cattiva preparazione delle vernici e degli olii. Spesso al pari di Paolo Veronese egli colorì sopra tele impresse a tempera. A Parigi vi è uno de' suoi più bei ritratti dipinto sopra un simile fondo. Dietro alla tela nel luogo che corrisponde alla testa, vi è una mano di bianco a colla che non ha potuto esservi applicata se non per assorbire il troppo olio che dovea esservi di necessità in essa testa ridipinta molte volte, senza permettere ad ogni strato di seccarsi completamente. Anche Mengs usava nei suoi colori una mescolanza di vernici; ed alcuni affermano che quel processo è ancora molto seguito a Dresda ».

« Esaminando attentamente i quadri appartenenti alla prima epoca della pittura ad olio si potrà convincersi che alcuni italiani usarono vernici oleose più dure di quelle di cui valeansi i fiamminghi, perchè esse resistevano di più all'azione dei reagenti ».

« Noi troviamo in Teofilo e nell'Armenini sicuri documenti sulla maniera di ben preparare le vernici: il pri-

mo sopra tutto ha descritto con molto dettaglio la preparazione di una vernice dura eccellente, che si dovette adoperare sicuramente nei primi tempi, perchè essa era conosciuta molti secoli prima dell'epoca in cui fu abbandonata la tempera ».

« Ma anche se non avessimo questi indizii, il punto essenziale sta nel sapere che nei colori si mescolavano le vernici. I progressi fatti da qualche anno nella preparazione di esse ci danno un diritto a credere che si possa comporne di egualmente buone a quelle di cui solevano valersi i pittori del cinquecento ».

« Quelle che si usano oggigiorno e che si applicano sui quadri o sopra ogni specie di pittura, non son preparate in modo che si possa mescolarle senza inconveniente nei colori. Siccome esse devono la loro fluidità all'olio essenziale di trementina che svapora prontamente, così i colori diventerebbero in breve tempo talmente viscosi, che più non cederebbero al movimento del pennello. Le vernici destinate ad essere incorporate nei colori non devono seccarsi più prontamente dell'olio con cui son mescolate; e ben lungi dall'aggiungere maggiori difficoltà all'esecuzione, è necessario invece ch'esse la rendano più facile ».

« Così fatte condizioni si trovano adempite in parte da una preparazione emplastica di cui, prosegue Mérimée, mi fu attribuita gratuitamente la scoperta, e ch'io trovai in uso in Italia senza che se ne conoscesse l'origine; ciò che mi fa presumere ch'essa sia molto antica. Essa rassomiglia a mele ovvero a grasso condensato alquanto, e porta il nome di olio cotto. In fatto è olio di noce cotto a fuoco lento e che tiene in dissoluzione quella maggior proporzione di litargirio col quale esso può combinarsi ».

« Per servirsi di questa preparazione si comincia per iscioglierla in un poco di vernice ordinaria. Risulta da questa mescolanza una specie di pomata che riunisce la

più parte delle qualità desiderabili in una vernice conveniente ad essere incorporata coi colori. Questa vernice si stende sulla tela come l'olio, e non ostante si può tenerla sulla tavolozza insieme ai colori: sta come essi senza colare; qualità veramente preziosa per la trasparenza, giacchè per quanto si rendano liquidi i colori colla mescolanza di così fatta vernice, si può adoperarli senza che questa se ne separi, e senza che essi escano dal sito su cui il pennello li applicò ».

« L'asfalto, per esempio, fuso nell'olio disseccante o nell'essenza di trementina, è talmente viscoso e colante che sarebbe non solamente impossibile di tenerlo sulla tavolozza, ma anche di stenderne uno strato alquanto denso sopra una parte del quadro senza ch'esso non colasse in goccie lungo la tela. Mescolandolo con la predetta vernice si arresta tosto la sua tendenza a colare, ed esso diventa maneggevole come tutti gli altri colori. Con l'olio cotto degli italiani, che è una vera vernice, l'imitazione dei bozzetti di Rubens che dicemmo più sopra essere impossibile ad ottenersi seguitando i nostri processi ordinarii, non presenta più difficoltà materiali ».

« Tuttavolta come il liquido di quest'olio condensato è dovuto alla vernice colla quale bisogna scioglierlo, l'olio volatile della vernice non tarda punto a svaporare: allora il colore diventa viscoso e cede difficilmente al movimento del pennello. Questa vernice non può dunque convenire che a quelli che eseguiscono con un'estrema prontezza, ovvero velano i lor dipinti, operazione che non esige mai molto tempo ».

« Un'altra preparazione che sembra fosse adoperata nella scuola fiamminga toglie il grave inconveniente di rendere i colori estremamente viscosi in poco tempo. Essa è composta di mastice e di bella cera fusa insieme ad olio disseccante bianco. Prudhon se ne serviva abitualmente,

e non è già all'uso di questa vernice che bisogna attribuire le screpolature che hanno distrutto alcuni dei suoi quadri. Si sarebbero conservati tutti come la sua Psiche ed il suo Zefiro e molti altri, se si avesse avuto l'attenzione di non verniciarli se non dopo compiutamente disseccati ».

« Eccetto la piccola quantità di cera aggiunta al mastice, questa vernice è simile ad una di quelle descritte dall'Armenini. Anche nella vernice di cui si valeva Mengs il mastice ne è la base ».

« Mescolando ai colori la vernice se ne aumenta considerabilmente il brio: è questa una verità che nessuno contesta; ma anche riconoscendola, molti pittori temono che questo brio non s'acquisti se non a spese della solidità e della durata della pittura; imperocchè essi riguardano come un effetto inevitabile di tale processo le screpolature che si veggono formarsi spesso in alcuni quadri e che ne cagionano in più o men tempo la distruzione. — Io farò prima di tutto osservare che le screpolature non sono sempre il risultamento dell'uso delle vernici e che esse sono prodotte da altre cause che si possono togliere. Non è raro il vedere quadri screpolati da ogni parte, benchè nessuna mescolanza di vernice sia entrata nei colori adoperati in essi. Questo accidente succede costantemente quando si stendono parecchie mani di vernice sopra un dipinto secco soltanto alla superficie, ovvero anche quando la vernice è di cattiva qualità ».

« Molti fabbricatori per guadagnar di più non mettono nella vernice che preparano la proporzione di mastice necessaria per renderla brillante. Essi sostituiscono a questa resina l'olio viscoso di terebinto che costa molto meno, e produce momentaneamente lo stesso effetto; ma la vernice così preparata non conserva a lungo la sua trasparenza; non si dissecca che alla superficie; penetrandone una porzione

trasparenza sono quelli che rendono la pittura ad olio tanto superiore alla tempera; ma siccome vi manca ancora molto perchè si possa eguagliare la trasparenza della natura, è forza non dimenticare i soccorsi che possono venire dalla opposizione dei colori cupi ».

« Sotto questo rapporto si può far rimprovero alla scuola fiamminga di aver qualche volta usato fuor di proposito le tinte trasparenti, di aver velato parti che avrebbero prodotto più effetto restando opache. Supponiamo, per esempio, un'acqua limpida presso ad una roccia, ovvero ad una terra arida; è evidente che più i corpi opachi che la circondano saranno dipinti con colori cupi, e più una pari opposizione farà spiccare la trasparenza della velatura adoperata a produrre la limpidezza dell'acqua ».

« Una velatura non è perfettamente eseguita se non quando produce sulla pittura ch'essa ricopre, l'effetto di una vernice colorata. Ora per arrivare a questa perfezione bisogna che la vernice sia ben preparata, ch'essa si distenda facilmente sotto il pennello senza colare fuori del posto ove fu applicata, e sopra tutto che i colori sieno macinati il più possibile, perchè la perfetta triturazione ne aumenta la trasparenza ed il brio. Adempiendo queste condizioni, i colori opachi, come per esempio il cinabro, gli ossidi di ferro, il giallo di Napoli, possono essere adoperati per velature ed essi allora producono tinte che sarebbe impossibile ottenere in altra maniera ».

« È sempre meglio applicare la velatura sul dipinto, quando esso si mostri asciutto per modo da non venirne stemperato; essa allora fa corpo coi colori sottoposti e corre meno pericolo di essere portata via nei rinettamenti: ma ciò non è poi sempre possibile. Vi sono delle velature che servono a mettere in accordo tutto il quadro, e queste non si possono usare se non quando il dipinto è quasi terminato ».

« Quanto alle velature di corpo, delle quali veggonsi frequenti esempii in Rubens e che sono le più solide, esse non possono eseguirsi se non a mezzo di tocchi, e quando i colori sui quali si vogliono applicare sieno divenuti abbastanza viscosi per non essere cancellati da un colpo di pennello ».

« Quando le parti che si vogliono velare sono molto secche, succede spesso che la velatura non vi rimane attaccata e produce l'effetto dell'acqua sopra un corpo unto. Così fatto inconveniente accade sopra tutto quando si adopera la vernice copale. In questo caso bisogna incominciar da lavare con un poco d'acqua e spirito di vino il luogo che si vuol velare; mescolare in seguito qualche goccia di spirito di vino nella velatura, ovvero immergere il pennello in questo dissolvente ».

« L'effetto delle velature sulla pittura è di ammollirne l'esecuzione: è per questo che quando si vuol che una parte destinata ad essere coperta da velature, abbia una certa solidità, bisogna esagerare questa solidità quando si abbozza con molto colore. Tuttavolta è forza rimarcare che la mollezza non è poi il necessario risultamento dell'uso delle velature, e i quadri dei grandi maestri delle scuole veneziana e fiamminga lo provano bastantemente ».

« Ma velando è importante di prendere in considerazione le alterazioni degli olii e delle vernici. È un effetto inevitabile che essi ingialliscano più o meno col tempo; bisogna dunque prendere molte precauzioni, perchè questo ingiallimento apparisca il meno possibile. È perciò che quando si velano parti molto chiare sulle quali diventerebbe sensibile la più leggiera tinta gialla, è d'uopo porre nella velatura meno olio che sia possibile, ed in oltre che la tinta della velatura stessa sia calcolata nell'effetto dell'ingiallimento. Suppongo dunque che si voglia velare una parte bianca con una tinta grigia: conviene che questa

tinta tiri piuttosto al violetto che al rosso, perchè la mescolanza del giallo e del violetto produce la tinta grigia dell'ombra ».

Molti si maravigliarono e forse con ragione, come il valente Mérimée che certo più d'ogni altro penetrò nei segreti dei processi tecnici usati dai grandi coloritori del quattrocento e del cinquecento, e tanto bene sviluppò e descrisse il metodo delle velature, abbia poi dimenticato di analizzare i seguenti passi del Boschini ove quel bizzarro discepolo del Palma giovine, volle spiegarci il modo con cui i sommi veneti colorivano, modo che gli era stato insegnato dal suo maestro il quale per molto tempo fu allievo a quelli. Eccoli questi due passi come stanno nel libro del Boschini portante lo strano titolo *Le Ricche Minere della Pittura Veneziana*. Ediz. del 1674 in Venezia.

« Mi diceva Jacopo Palma il giovine che pure anco ebbe » fortuna di godere degli eruditi precetti di Tiziano che » questo abbassava i suoi quadri con una tal massa di co- » lori che servivano (come dire) per far letto o base delle » espressioni, che sopra poi li dovea fabbricare, et ne ho » veduti anch'io de' colpi risoluti con pennellate massic- » cie di colori, alle volte di un striscio di terra rossa » schietta, et gli serviva (come dire) di mezza tinta: altre » volte con una pennellata di biacca, con lo stesso pen- » nello tinto di rosso, di nero, di giallo, formava il rilievo » di un chiaro, et con queste massime di dottrina faceva » comparire in quattro pennellate la promessa di una rara » figura, et in ogni modo questi simili abbozzi satollavano » i più intendenti di modo, che da molti erano così desi- » derati, per tramontana di vedere il modo di bene in- » camminarsi nel pelago della pittura. Dopo aver formati » questi preziosi fondamenti rivolgeva i quadri alla mu- » raglia, et ivi gli lasciava, alle volte, qualche mese senza » vederli, et quando poi da nuovo vi voleva applicare i

» pennelli, con rigorosa osservanza li esaminava, come se
» fossero stati suoi capitali nemici, per vedere se in loro
» poteva trovar difetto; e scoprendo alcuna cosa che non
» concordasse al delicato suo intendimento, come chirurgo
» benefico medicava l'infermo ec. ec.

» Così operando e riformando quelle figure le riduceva
» nella più perfetta simmetria che potesse rappresentare
» il bello della natura et dell'arte: et dopo fatto questo,
» ponendo le mani ad altro, sino che questo fusse asciutto,
» faceva lo stesso: et di quando in quando poi copriva di
» carne viva quegli estratti di quinta essenza, riducendoli
» *con molte repliche;* che solo il respirare loro mancava;
» *nè mai fece una figura alla prima;* e soleva dire che
» chi canta allo improvviso non può mai verso buono for-
» mare, nè bene aggiustato. Ma il condimento degli ulti-
» mi ritocchi era andar di quando in quando unendo con
» sfregazzi delle dita negli estremi de' chiari, avvicinan-
» dosi alle mezze tinte, et unendo una tinta con l'altra;
» altre volte, con un striscio delle dita pure poneva un
» colpo d'oscuro in qualche angolo per rinforzarlo, oltre
» qualche striscio di rossetto, quasi gocciola di sangue che
» invigoriva alcun sentimento superficiale, e così andava
» riducendo a perfezione le sue animate figure » (pag. B 5.).

Poche pagine dopo dice — « I pittori veneziani, dico
» gli eccellenti nel dipingere, applicati ad una gran tela
» dopo aver delineato sopra di essa le figure delle historie
» o delle favole che volevano fingere, si disponevano pri-
» ma di abbozzarle con massicci colori che servivano per
» fondamenti et basi delle loro singolari espressioni. Et
» questi primi abbozzi et lineamenti li scaturivano dal loro
» ideale intendimento, senza valersi del naturale, nè tam-
» poco delle statue, nè dei rilievi, et in ciò la cura loro
» maggiore era il concertare il dentro et il fuori, perchè
» le figure restassero distinte in virtù del chiaro-oscuro

» uno de' capi più importanti del colorito et del disegno
» come pure della invenzione, et concertate che avevano
» queste importanti massime, andavano poi (asciutti che
» erano quegli abbozzi) procurando di osservare il natu-
» rale, et ânco le statue, non obbligandosi nondimeno loro
» totalmente, ma bensì in virtù di quattro segni in carta,
» terminavano le loro figure, et senza altro naturale dando
» di piglio ai pennelli, cominciavano sopra quegli abbozzi
» a colpeggiare, facendo un colorito di carne, adoperando
» terre più che ogni altro colore, et il più che adoperava-
» no era qualche poco cinabro, minio o lacca, abborrendo
» come la peste biadetti, gialli santi, smaltini, verdi az-
» zurri, giallolini, e similmente i lustri e le vernici. Ma
» dopo la seconda coperta dei colori, asciutti che erano,
» andavano velando una figura, per esempio, di qualche
» bassa tinta, per far maggiormente spiccare un'altra ivi
» vicina col farla balzare innanti, et conferendo col pen-
» nello ad un'altra qualche lume, per esempio, nella super-
» ficie della testa o di una mano o di un piede, spiccan-
» dole, per così dire, dalla tela come si vede nella Chiesa
» di s. Rocco alla destra dell'altar maggiore ove il Tinto-
» retto artificiosamente ha rappresentata la prigione di s.
» Rocco. Onde col moltiplicare quei ben intesi ritocchi ai
» loro luoghi a secco, condivano ogni armonioso concerto:
» et guai che avessero mai ricoperto tutte le figure, ma
» così gioiellandole con quelle vigorose pennellate, anco
» negli oscuri molte volte con la velatura di aspalto inse-
» rivano loro lo spirito, lasciando sempre i corpi di gran
» masse di mezze tinte, con molti oscuri ancora et pochi
» chiari » (pag. C 6.).

Questa ommissione del Mérimée può dirsi per altro una erudizione di meno piuttosto che una trascuranza nocevole alla chiarezza del suo proponimento; poichè il passo ora citato non cangia le congetture dell'illustre francese,

anzi le conferma. Solo se può esservi differenza sta in questo, che il Boschini par consigliare piuttosto gli sfregazzi che le velature, ed abborre dalle vernici, suggerendo però, a quanto sembra, l'uso degli olii cotti. Ora lo sfregazzo non differisce dalla velatura, se non nella densità, perchè lo sfregazzo è formato di colori a corpo, e le velature di lacche e di altre tinte che non ne hanno. Il Mérimée, come vedemmo, parlò anche di questi nell'articolo delle velature ed anzi lodolli come utilissimi. In quanto all'uso degli olii cotti, vedemmo pure com'egli li consideri una vera vernice e quella di cui più valevansi i grandi maestri italiani.

Piuttosto se qualche cosa intorno alle velature fu ommessa, non dirò dal Mérimée solamente, ma anche da tutti i trattatisti che lo precedettero, compresi l'Armenini e il Boschini, fu l'osservazione seguente. Guardando attentissimamente le opere dei gran coloritori e specialmente le parti in ombra di quelle, mi sembra che non solamente usassero i sommi maestri di velarle sempre, ma anche di velarle con tinte d'indole opposta, per cui se preparavano con una tinta fredda, sovrapponevano una velatura calda, e se per contrario abbozzavano con chiaroscuro o con tinte di molto corpo, calde, vi passavano sopra una lacca od un colore anche intero, freddo. A tenere non affatto erronea questa congettura mi confortò lo esperimento seguente. Essendomi posto a ricopiare ad olio alcune figure di Tiziano e di Tiepolo pure ad olio, le abbozzai prima con molto colore, poi esagerando, come dice Mérimée, la solidità, vale a dire, lasciando i lumi più chiari del dovere e le ombre più forti, a fine di portarle all'effetto desiderato a mezzo delle velature ch'io scorgeva palesemente negli originali: quasi secco che fu il lavoro velai ad olii cotti con quelle tinte che mi parevano poter più raccostarsi all'esemplare; fu invano: arrivai una certa trasparenza, ma non il valore, specialmente di certi mezzi toni stupendi che io non sa-

peva indovinare di quali tinte fossero composti. Dopo aver esaurito tutti i mezzi ch'io valeva a trarre dalla tavolozza, tentai distendere sopra le parti calde dell'abbozzo alcune tinte diametralmente opposte freddissime: specialmente su certe ombre delle carni preparate con biacca, terra gialla scura e cinabro, stesi dopo una velatura composta di oltremare, lacca di robbia e giallo di spincervino, e n'ebbi il risultamento ch'io desiderava, vale a dire, molto maggiore somiglianza alle tinte degli originali. I pittori all'acquerella usano tutto giorno di questo metodo e ne hanno effetti mirabili. Propongo questa mia opinione ai valenti artisti ad olio, perchè la sottopongano a nuovo esame e la confermino o la distruggano con esperimenti di ben maggior peso che non furono i miei.

Tornando al prezioso lavoro del Mérimée, quattro conseguenze sono dunque da trarsi dalla profonda analisi cui egli sottopose i metodi de'maestri antichi.

1.ª Che le velature nei dipinti ad olio sono assolutamente necessarie, e che senza di esse non potrà mai arrivarsi la trasparenza del vero.

2.ª Che le velature a semplici olii annerano facilmente i dipinti, e che perciò è necessario, a mantenerli lucidi e briosi, di unirvi un glutine meno disposto a corrompersi, come la perfetta vernice copale, o meglio l'olio cotto misto a litargirio.

3.ª Che le velature non è bisogno sieno fatte di soli colori senza corpo, ma possono anche condursi con terre, con biacche, con ossidi di ferro; ed allora diventano ciò che i veneti pittori chiamavano sfregazzi.

4.ª Che sarebbe opportuno nelle accademie venissero fatti ripetuti esperimenti di confronto fra i varii metodi conosciuti del dipingere in olio e renderli pubblici, per toglierci finalmente dalla incertezza in cui versiamo, ed aver ancora, come nel quattrocento ed in parte del cin-

quecento, coloritori lucidi, armonici, soavi, trasparenti e robusti; doti preziose che pur troppo mancano alla maggior parte degli odierni nostri pennelli.

Questo benefizio potrebbesi agevolmente ottenere se la chimica si chiamasse in aiuto della pratica; e meglio ancora se gli artisti, come ne' secoli aurei della pittura, conoscessero quella parte di chimica che si collega all'arte loro. In quei secoli non era ancora divenuto uno speciale ramo di commercio la fabbricazione e lo spaccio dei colori, e gli artisti erano forzati a prepararseli quasi tutti da loro medesimi. Di qua per conseguenza quella tanta diligenza che davano a questa importantissima parte. Narrano i biografi di Leonardo che essendo egli in Roma per decorare alcune sale del Vaticano d'ordine di Giulio II., venne un giorno a quel belligero Papa il ghiribizzo d'entrare nel luogo che serviva di studio all'artista, intanto che questi era assente. Il Pontefice credea trovarvi schizzi e cartoni, ma invece con sorpresa non rinvenne che alcuni apparecchi ed utensili di chimica che certo erano colà per comporre i colori di cui bisognava Leonardo.

Quell'artista che bramasse stenebrarsi dalla colpevole ignoranza de' suoi fratelli, ed apprendere le maniere più opportune per ottenere olii, vernici e colori della più scelta qualità, legga ponderatamente il citato libro del Mérimée, e vi apprenderà utilissime cognizioni colle quali potrà da solo prepararsi la tavolozza o, ciò che val meglio, conoscere le frodi de' venditori e prevenirne i cattivi effetti. Letto con ponderazione quel libro, sarà inutile che l'artista si rinzeppi la testa con tutte le ricette empiriche della Enciclopedia, o con tutti gli altri precetti tecnici di tanti trattati e manuali sull'arte ove una verità s'affoga fra dieci errori. E quando questo artista abbia veramente voglia di fissar le sue idee intorno al tanto combattuto metodo degli antichi ed ai più utili mezzi del dipingere in olio, non

lo consiglio neppure a leggere quanto ne scrisse in proposito Montabert nel suo più volte citato *Traité complet de peinture* al volume nono, perchè tanto il brav'uomo va esitando ad ogni pagina; tanto, suggerito un sistema, lo distrugge subito dopo; tanto cerca mostrarsi eclettico volendo abbracciare tutti in un solo i sistemi più disparati e più inconciliabili, ch'io sono persuaso non possa da quella lettura ritrarsi che una più tenebrosa incertezza e la più pericolosa confusione. E la confusione dannosa sempre anche nella teoria, è poi micidiale nella pratica, poichè non solo è ostacolo al far bene, ma impedisce persino il fare.

Prima di tralasciar di discorrere sulla pittura ad olio, piacemi di avanzare alcune raccomandazioni importanti ai maestri ed agli allievi. La prima di tutte è di non usare imprimiture di terra d'ombra e di altri colori scuri. È strano udir tutto giorno per gli studii degli artisti declamare contro i barocchi e que'detestabili loro mezzi pratici, e poi scorgere alcuni professori non vergognarsi di preparare le loro tele con tinte scure ove deve signoreggiare una massa scura, chiara ove la luce dovrà brillare di più. Nè solo mi arresto a pregare si abbandoni questa sporcizia la quale, per dir vero, è di pochi, ma esorto anche a tralasciare ogni imprimitura a semplice biacca che è metodo di quasi tutti. Non è possibile che questo modo di preparare la tela un dì o l'altro non torni a danno del dipinto; l'olio sottoposto si inrancidisce e sparge l'odioso suo giallo su tutta l'opera. Si ritorni per carità ad usare le imprimiture a gesso; sovra esse ci porsero tante maraviglie gli insigni artisti del quattrocento e del cinquecento: sovra esse spiccano da più secoli tinte vere ed armoniche, tinte che a'nostri dì pochi assai valgono a riprodurre. Oltracciò prego gli artisti a fare accurata scelta dei colori che pongono sulla lor tavolozza. Ci raccontano che i

pittori della veneranda antichità, gli Apelli, i Timanti, i Polignoti non usassero che tre colori, il giallo, il rosso, il turchino; se ciò è vero, io invece che ammirarli li compiango, perchè forzati a porre in opera una via lunghissima per arrivare le infinite modificazioni delle tinte che occorrono in un quadro. Più avrebbero lavorato, e con maggior celerità e sicurezza, se avessero conosciuto, come nel cinquecento, le tante lacche e terre di cui si valevano i dipintori. Credo però tutto altro che necessario, e neppur utile, moltiplicare tanto, come usasi adesso, il numero delle tinte sulla tavolozza. Quest'abbondanza è piuttosto che altro prova di povertà d'ingegno e reca poi spesso danni non piccoli; perchè fra i numerosi colori ora venuti in moda, ve ne sono alcuni che servono di tinta neutra e su cui dagli artisti è fatto grandissimo assegnamento. Questi e per la natura loro e pel modo con cui son preparati, nuocono veramente alla buona riuscita di un dipinto. Tale è, per esempio, il nero lapis (*lapis minerale macinato*), la terra di Cassel (*lignite*), la mummia e gli asfalti, colori tutti che paiono a molti tornare opportunissimi nelle ombre e nelle risoluzioni; ma che per l'essenza loro, come dicono gli artisti, crescono e quindi annebbiano ed offuscano i siti tutti ove essi si lasciano predominare (1).

Ora diciamo alcuna parola sul fresco. Questo gigantesco mezzo di trattare vaste composizioni; questa magnifica arte che Michelangelo diceva la sola degna degli uomini; quest'arte che tanto si vantaggia dall'olio per lucidità, freschezza e perennità di tinte, fu nelle auree epoche della pittura italiana operata secondo due sistemi differentissimi, sui quali ora credo non inutile tenere qualche parola. Tutti i giotteschi sino al B. Angelico ed a Masaccio usarono dipingere sopra intonachi lisci così che simigliavano a calce

(1) V. *Mérimée* pag. 207.

di marmo (volgarmente marmorino). Steso l'intonaco con ogni diligenza, pare vi passassero sopra una tinta verdognola, poi dipingevano molto sottilmente nelle mezze tinte e nelle ombre, con molto impasto ne' lumi. È stupenda veramente la finitezza di quei freschi giotteschi, ma veri freschi non possono dirsi, perchè molte parti sono evidentemente condotte a secco, forse con succo d'agli e colle, a fine che col tempo nè scolorassero, nè si scrostassero. Ciò è provato e dall'esame di quei dipinti e dalle parole di un quasi contemporaneo a quegli artefici Cennino Cennini il quale additandoci i metodi più allora usati nel dipingere in fresco dice chiaro: « E nota che ogni cosa che lavori in fresco suo» le esser tratta a fine e ritoccata in secco con tempera ».

I quattrocentisti trovarono nelle tinte del fresco maggior verità e maggior accordo dei giotteschi, e ci lasciarono sulle muraglie dipinti che ci dovrebbero far vergognosi della presente nostra imperizia. Però neppur quelli intieramente a buon fresco non appariscono; anzi sono talvolta troppe le parti in cui il tempo ha guasti i ritocchi e le ultime finezze condotte a tempera.

Ma intanto l'architettura col progredire dell'età e colla imitazione delle antichità romane, fatta, se non più bella, certo più grandiosa, la rimessa casa del repubblicano cangiò nello sfarzoso palazzo del nobile. Allora fu che domandò alla pittura macchinose composizioni che servissero a decorare i vasti spazii di muraglia che rimasti sarebbero senza essa tristamente nudi in quei sontuosi edifizii. Si accrebbe anche allora la moda già cominciata fino dal secolo precedente, di fregiar con pitture l'esterno delle grandi costruzioni. Divenne quindi più che mai necessario che nè furiare di procelle, nè caldi, nè geli alterassero quegli intonachi a cui si affidarono tanti preziosi prodotti dell'umano pensiero, e per ciò ottenere diventava indispensabile fosse intieramente sbandita la tempera. Cominciaronsi allora

(primi fra tutti i veneziani) a colorare senza bisogno di questo ultimo aiuto vaste composizioni sul muro, che oggi ancora conservatissime attestano la stupenda perizia dei loro autori. Su quelle muraglie è da apprendersi a quale e quanta perfezione possa giungere il fresco. Le cupole del Correggio, le storie del Duomo di Cremona condotte dal Pordenone, i miracoli di s. Antonio dipinti da Tiziano in Padova, i numerosi e vasti freschi di Paolo, dello Zelotti, del Soiaro, de' Campi, siccome sono alta prova della grandezza delle arti nel cinquecento, così lo sono pur anco della presente nostra inettezza nelle buone pratiche del colore. Allora erano tanti e sì illustri i dipintori a buon fresco, adesso sono in così scarso numero che mi vergogno a dirlo. Mancano in generale i nostri freschi del giorno di armonia e di forza, e scapitano anche al paragone degli antichi per difetto di meccanismi. Ciò che aggiunge bellezza ai freschi de' valorosi cinquecentisti è un certo, dirò così, unguentoso che dominando nei tocchi del pennello, specialmente i più grassi, li farebbe quasi credere dipinti ad olio. Non vedi mai in essi quel granelloso e quel ruvido della calce che si fa ostacolo alla finitezza ed urta lo sguardo per certa apparenza di lavoro triviale. Io chiesi a varii dei nostri migliori artisti da che pensino provenga questo effetto che ora non sappiamo imitare, e nessuno valse a rendermi di ciò convincenti ragioni. Io sospetto ne sia causa, ma non sicuramente la sola, l'abitudine che gli artisti di allora avevano di far distendere lo intonaco ultimo colla semplice cazzuola e non tirato col nettatoio come usiamo far noi. È certo che il nettatoio trascina i granellini di sabbia più grossa alla superficie, e quindi dà apparenza di ruvidezza al lavoro distruggendo od assorbendo la grassezza dell'impasto.

Questi svantaggi notò pure nei freschi moderni Montabert ed altri ancora negli antichi notonne; come per esem-

pio, una facilità allo scrostarsi, un pericolo continuo allo alterarsi pel salso; e parlando de' soli moderni, un' incertezza nel prevedere dall'effetto dell' istante, il futuro; dalla opacità del colore ancor molle, la freschezza o la forza sua quando sarà asciutto perfettamente; oltre a ciò un rischio frequente che la calce stesa talvolta senza certe diligenze (troppo minute e troppo numerose per poter essere sempre adempiute) non distrugga rapidamente tutta l'opera: una difficoltà eccessiva a dover ogni giorno armonizzare un pezzo fresco con quello del dì precedente, ed altri ed altri ancora di minor rilievo. Noverati anche con soverchia prolissità tutti que'danni, concluse che sarebbe grande guadagno per l'arte se potesse rinvenirsi una maniera di dipingere la quale, portando i vantaggi del fresco, non ne avesse alcuno dei discapiti. Egli la trovò, o gli parve trovarla, nella pittura encaustica degli antichi, ma osservò poi che tutti i metodi suggeriti dagli scrittori ed artisti moderni per raggiungerne la solidità e la bellezza erano inefficaci. S'attentò anch'egli di consigliarne uno da lui trovato, che sottopose a lunghe esperienze; e senza per nulla pretendere fosse quello accennato da Vitruvio e da Plinio, gli parve portasse i vantaggi che sono veramente da ricercarsi nelle pitture, cioè solidità ed inalterabilità. In fatti vi riuscì certo più che mediocremente; ed io vidi in Parigi eseguite da varii artisti dipinture sul muro che mostravano molta forza e freschezza di colore; ed in alcuna anche da più anni condotta, nessuno certo valeva a ravvisarvi indizio di quell'annebbiamento che promette in breve la perdita d'ogni brio e d'ogni vivezza di tinte. Anzi adesso in Parigi molti artisti usano in luogo del fresco il sistema di Montabert, ed ogni dì più lo trovano da preferirsi agli altri.

Prefiggendomi in questi miei pensieri piuttosto di tracciar una via per educare più convenientemente l'artista

di quello che insegnargli praticamente tutti quanti sono i metodi tecnici del dipingere, mi contento d'indicare al mio lettore, che nel volume ottavo della più volte citata opera del Montabert trovasi minutamente descritto il metodo encaustico da lui inventato e propagato in Francia.

Ora dirò alcuna mia idea sul modo stimato da me più conveniente perchè l'allievo apprenda con più prontezza che sia possibile le pratiche del dipingere in olio ed in fresco.

Vorrei che per primo esemplare gli si ponesse dinanzi una testa od una figura di uno fra i più castigati e più puri quattrocentisti. Già dissi come il colorito di tali maestri più assai si conformi a verità che non quello dei cinquecentisti. In essi non convenzioni, non ammanierati giochi di pennello: tutto mira ad accostarsi con castigata semplicità al naturale. Ma nella disposizione del colore, per quanto scevera d'artificii, v'ha sempre una parte tutta pratica che si dura gran pena a comprendere colla sola viva voce del maestro o coll'aiuto del proprio criterio e della propria osservazione: bisogna aver veduto un altro ad operare ed allora si giunge ad intendere in un istante quello a cui non sarebbero bastate lunghe lezioni orali. Perciò mi piacerebbe che anche il maestro fosse obbligato a colorire dall'esemplare proposto, in presenza di tutti gli allievi suoi; anzi nel momento in cui eglino stessi lo copiano: così rapidamente quelli conoscerebbero con quali tinte e con qual maneggio di colore debba imitarsi il quadro che hanno dinanzi. So bene che alcuni noteranno come sommamente pericoloso questo continuo confronto fra il maestro e gli scolari, e lo diranno facile ad originare spiacevoli conflitti od acri gelosie. Io credo invece, nessun danno possa da ciò derivarne; anzi forse vantaggio sommo; imperocchè, od il maestro sta sempre di lunga mano superiore ai discepoli, ed in tal caso grandissima

sarà sempre la stima e la fede che questi ultimi avranno in lui; ovvero è soverchiato da qualcheduno d'essi, ed allora l'accademia, e ciò che val meglio, l'arte, conseguiranno il principale e più caro loro fine, quello cioè di possedere artisti valenti.

Ma ricopiando, mi diranno alcuni, dai soli quattrocentisti i quali sovente per amore di semplicità non ricercavano quegli armonici contrasti di toni che spesso la natura ci presenta e l'arte sa con ingegno ravvicinare, sarà difficile si possa arrivare quel vago e quel vario, che fa sì belle le tele di Tiziano, di Paolo, di Paris Bordone, ec. ec. Questo è vero; ma è vero pur anche che gioverebbe assai meglio cercare questa varietà e questa vaghezza nella natura, piuttosto che sulle tele dei famosi coloritori. Un ostacolo però, sventuratamente insormontabile adesso, vi si infrappone; ostacolo che ha sua base nell'epoca stessa in cui viviamo, uniforme e monotona nelle vesti più che altra mai.

Il secolo nostro difetta di quelle eleganti forme d'abiti e di acconciature, di quelle stoffe lucenti per vivissimi colori, di quelle armi nitide come specchio o rabescate a cesello; difetta dei ricami, dei meandri, dei velluti, delle piume, dei berretti, e delle cento foggie dei giustacuori, in somma di quel grandioso e di quello svariato ad un punto che rendeva nel cinquecento sì pittoreschi i costumi dei nobili come della plebe. Bastava che l'artista allora si cacciasse in un crocchio, s'addentrasse in un mercato, qualunque luogo frequente di popolo esaminasse, per aver sott'occhio mille contrasti di tinte, mille toni diversi, mille combinazioni di mezze tinte, e vedesse le carni ora distaccarsi di forza sugli abiti, ora da quelli venire spiccate per chiaro; e l'azzurro armonizzarsi colle bianche camicie, e i calzoni listati in verde ed in rosso bene unirsi coi mantelli cremesini.

Non una più benigna guardatura di cielo, non l'in-

fluenza delle lagune, o l'aure purissime dei cadorini e friulani greppi (come illusi da affetto di municipio affermarono gli scrittori di quei ridenti paesi) hanno giovato a rendere la Roma dei mari centro ai più grandi coloritori che fossero; ma sì bene gli abiti varii, i cento costumi diversi, i quali, insieme alle navi riboccanti delle merci di tutto il cognito mondo, entravano ogni giorno il fortunato suo porto. Ed oltre a questo le ricchissime toghe e i color varii vivaci che coprivano i misteriosi suoi magistrati, e i merli, e le trine, e i drappi d'oro e i trapunti sciamiti che ornavano il voluttuoso pallidume delle belle veneziane. Là quindi riuniti ed il fantastico turbante del trafficatore levantino e tutte le sfarzose vesti dell'Oriente, e le gentilmente brevi de' giovanetti francesi, e in somma l'adornarsi vario delle cento nazioni che facevano allora Venezia la città più ricca e più maravigliosa del mondo.

I pronti ingegni di Tiziano, del Pordenone, di Paolo, non aveano che ad affacciarsi alle finestre dei loro studii per trovarsi sotto gli occhi, quasi diremo palpitanti, le scene e le armonie che volevano trasfondere nelle loro tele. E se i pittori di Firenze e di Roma, non superarono allora nel colorito i grandi maestri veneziani non è tanto da attribuirlo al troppo severo studio delle statue, quanto alle foggie del vestire assai men pittoresche in quelle due città, che non in Venezia.

Parmi sia fatto storico forse non combattuto da nessuna eccezione, che là dove una nazione od un'epoca non sfoggiarono in modi varii e pittoreschi di vestire e di abbigliarsi, mai gli artisti appalesarono bellezza e vaghezza di colorire. Ciò è così vero che anche Venezia tanto famigerata sempre per valenti coloritori, ebbe un'età in cui poco valse a mostrar questo pregio, e fu annebbiata dal gelido e fosco tingere dei suoi Ingoli e de' suoi Corona.

E ciò avvenne forse per le etichette spagnuole che portarono in moda il vestir in nero, e forse perchè negli abiti scuri trovavasi miglior agio a nascondersi. Ma le epoche che succedettero a quelle, più fantastiche sebbene forse più corrotte, presto assai sentirono noia di così fatte maniere di vestire tristamente opache, e fra nastri e ricami di cento colori ripresero negli abiti tinte gaie e vivaci. Ed allora ecco tornare fulgidi e brillantissimi, tuttochè invescati di baroccume i veneti dipinti; e per opera del Zuccherelli, del Canale, del Tiepolo, strappare l'applauso e da'contemporanei ed anche da noi.

Persino la Francia, la Francia che fino in questi ultimi tempi mai potè pareggiare l'altezza delle arti italiane, e nel colorito si mostrò sempre fosca, grigia e falsa, pure vanta una età, quella che seguitò lo sfarzoso regno di Luigi XIV. in cui seppe stendere sulle tele tinte vivaci ed ilari, forse solo perchè allora i costumi civili comparvero colà splendidi pei colori i più svariati.

Ma noi, dico noi tutti che ora viviamo, ov'è che ci sia dato trovare queste pittoresche foggie d'abiti, che possano esserci esemplare all'accordo de' tuoni e delle tinte di un quadro? Se vogliamo trovar ciò sul vero, ci sarà forza andar a colorire le nostre tele a Costantinopoli, ad Alessandria od in qualche isola della Grecia, ove il vestiario è ancora gaio per lucide stoffe e colori vivaci. Ov'è in Europa il centro sociale in cui si scorga varietà ed armonia di tinte nelle vesti, se si escludano i pochi costumi popolari della campagna romana, del regno di Napoli e della Svizzera anch'essi imbastarditi adesso per essersi confusi a quelli delle classi più alte? Scorrete una piazza, entrate in un caffè o fra le sacre volte di una chiesa; banchettate fra balli e festini; per tutto vedrete una stucchevole uniformità negli abiti, specialmente degli uomini. Meschine fettuccie di seta intorno al collo, giustacuori ancor più me-

schini; una marsina non si può dire quanto ridicola e magramente attillata al busto; stivali che deformano la gamba, calzoni che col mutar della moda ora s'affaldellano goffamente intorno al piede, ora intorno alle coscie: e tutte queste misere vesti sono poi sì oscure e sì opache nel fondo del loro colore, che quando dalla luce vanno colpite, quella vien da esse intieramente assorbita, e tutta la persona apparisce poi come una massa scura in cui non rimane di luminoso se non la testa, piuttosto a disarmonia che ad accordo di quel povero insieme. Come dunque sperare che l'artista odierno, in quanto riguarda il colore, possa trarre gran profitto da così magra uniformità? Gli converrà per conseguenza imparare la reciproca armonia de' tuoni e delle tinte dai quadri dei sommi maestri veneti e fiamminghi.

Badi per altro molto che le copie e gli studii che sarà per trarre da essi, non lo avvezzino un imitatore servile: egli non deve considerarli se non come un filo che lo salvi dal perdersi nell'intricato labirinto dell'arte; guai se ne seguiterà troppo scrupolosamente le orme. La storia pittorica non è senza esempii come si possa imitare il colorito dei sommi senza farsene scimie. Basti uno per tutti; Tiepolo che pur tanto sentiva la sciagurata influenza del barocco suo secolo, seppe per altro inspirarsi da grande sulle tele di Paolo seguitandolo senza ombra di servilità; e così diventò quel valoroso maestro nel tingere, che non ha certo chi lo pareggi specialmente negli artifizii di rendere rilevati, brillanti ed armonici i tuoni chiari. Pochi come il Tiepolo intesero veramente la prospettiva del colore. Ma non possono essere numerosi quelli che abbiano l'ingegno disposto al bel colorire che avea questo artista; perciò raccomando ai giovani che quando anche dovessero impiegare maggior tempo ad apprendere i modi pratici del colore, lo studino piuttosto, come ho già detto.

più addietro, sui quattrocentisti tutti verità e purezza, anzichè sui capi-scuola del cinquecento infardati di convenzioni e di manierismo assai più di quelli.

In quanto al fresco, ecco come parmi dovrebbe il maestro regolarsi per far riuscire a bene i suoi allievi. Sarebbe necessario non solamente che colla voce gli ammaestrasse, ma li facesse ricopiare sulla calce da un fresco celebre coi metodi stessi con cui quel fresco fu eseguito. Perciò sarebbe opportuno egli si recasse cogli allievi ove stanno muraglie colorite da qualche valente, e là sopra casse appositamente preparate, che alcuni frescanti anche adesso usano per tentar qualche prova, facesse eseguire a pezzi la copia. Ciò per altro servirebbe soltanto per insegnare i primi rudimenti, ma non basterebbe a formare artisti destri ed abili in ogni maniera di pratiche. Per conseguire acconciamente lo scopo parmi sarebbe opportuno vi fossero o nei cortili o nei prospetti delle accademie vasti spazii capaci a contenere storie o fregi dipinti a fresco. Quivi il maestro potrebbe intraprendere i suoi sperimenti insieme a quegli allievi che tenesse adatti a ciò. Egli per esempio inventerebbe e disegnerebbe i cartoni di tutta l'opera, poi li distribuirebbe agli allievi serbando un tratto per se, ove potesse mostrare loro con quali avvertenze e meccanismi sia da condursi quella celere e difficilissima dipintura. Simili saggi verrebbero poi l'anno successivo scrostati di là per dar luogo ai novelli; ma nel caso alcuni riuscissero eccellenti, si dovrebbero serbare siccome ambito premio. Potrebbe forse accadere (Dio lo volesse) che per la ricrescente perfezione di que' giovanili tentativi, le pareti accademiche in breve non concedessero più spazii vuoti; ed allora consiglierei il maestro si portasse ad effettuare l'indicato sistema d'istruzione in altri pubblici luoghi ovvero in altre città vicine. Ciò sarebbe un procurare agli stabilimenti una pomposa decorazione senza

gravissime spese. — Si raccertino le accademie che col modo ora indicato potranno ancora formare qualche buon frescante, ma con quelli fin adesso seguiti no certo; poichè il fresco non si può insegnare se non per mezzo di modi pratici: le teorie ed i precetti per quanto chiari e ripetuti, quasi a nulla giovano in un esercizio in cui una semplice inavvertenza tecnica è cagione di mala riuscita.

Io vorrei confidare che regolandosi nel modo accennato i maestri giungessero presto a conoscere essi medesimi, e quindi a poter insegnare ai loro allievi, il magistero e gli stupendi artifizii con cui sono colorati i freschi antichi, quella intonazione loro, quel vigore e lucidezza e brio di tinte locali, e finalmente quella squisita finitezza, tanto più maravigliosa perchè mantenuta costante in opere vastissime (1).

Da tutto quanto ho premesso è quindi da concludersi che senza un qualche studio sui fiamminghi e sui veneti migliori, tanto nelle opere in olio che in quelle a fresco, il giovanetto non può considerare compiuta la sua carriera pittorica. Esporrò qui dunque in via di osservazione alcune riflessioni non tutte mie sui varii modi con cui i grandi coloritori trovarono l'armonia e la forza nelle loro tinte.

1.ª I colori freddi danno gradazioni assai più accette all'occhio che non i caldi e lo affaticano meno; ecco perchè bisogna farli predominare nei soggetti di un'indole dolce e delicata come praticarono i più grandi maestri.

(1) Molti buoni precetti sulla pratica del dipingere in fresco ci lasciò pure Mérimée nella tante volte citata sua opera, al cap. VIII. tutto consecrato a questa maniera di colorire. — Prima però di seguitare ciecamente quei precetti si ricordino i giovani che in Francia quasi nessuno sa dipinger bene a fresco: più poi di qualunque lezione scritta loro gioverà l'esempio di qualcheduno fra i pochi in questa parte valenti che ha adesso l'Italia, fra i quali è da porsi non secondo ad alcuno, quel pronto e ad un tempo profondo ingegno di *Giovanni Demin*.

2.ª Introducendo un colore caldo fra molti freddi meglio troverassi l'armonia generale; e le tinte che sembrano urtarsi le une colle altre si mostreranno meno discordanti se poste vicine ad un colore affatto opposto ad esse. Così per esempio il bianco, l'azzurro, il grigio ed il verde che si veggono in un paesaggio, sembreranno più armonici frammeschiandovi un colore rosso brillantissimo e vigoroso posto in un sito molto appariscente.

3.ª Molti pittori della scuola olandese riuscirono egregiamente ad ottenere nei loro quadri l'armonia risultante dal reciproco riflettersi di due colori vicini di maniera da produrre la fusione e l'unione di molte tinte e la connessione dei due estremi, il caldo ed il freddo. Questo riflettersi dei colori è più o meno potente secondo il brio del colore sul quale la luce batte da principio, o secondo il grado d'ombra nel quale è ravviluppato l'oggetto vicino che riceve la luce riflessa. Ciò dipende egualmente dalla situazione degli oggetti ed anche dalla lor superficie polita o rude. Per esempio, quando la luce cade sull'erba o sulle foglie, rende questi oggetti men verdi a causa del riflesso del colore del cielo. Conviene dunque ricordarsi che un corpo riceve il colore riflesso dal corpo vicino in due maniere. Quando un raggio di luce cade sopra un oggetto, vien riflettuto dal colore di questo oggetto che lo comunica ai vicini; ma se poi questi ultimi presentano una superficie levigata vi sarà senza dubbio un secondo riflesso.

4.ª Se una luce calda è circondata da toni caldi, essa produce un effetto largo e brillante pei raggi ch'essa mostra diffondere; quando essa poi è circondata da toni freddi, il contrasto le dà un certo vigore. Se pongonsi i valori più forti sui toni oscuri, il loro stesso vigore impedisce che paiano pesanti. I fiamminghi usarono di questo artifizio con grande successo.

5.ª Se pongonsi a contatto due colori di origine differente, noi a ciascuno di essi accresciamo valore per l'effetto di un così fatto contrasto; così il verde dà vigore al rosso e la porpora al giallo, perchè ognuno di essi non contiene che raggi assolutamente stranieri all'altro. Reynolds dice « che il colore principale del quadro deve es» sere riprodotto in differenti parti della composizione e » rivivervi in qualche maniera, perchè un solo colore po» sto in un solo punto farebbe macchia ». Egli aggiunge che questa regola non deve mai essere negletta; nullameno scorgesi nelle migliori opere de' più grandi coloritori adottato spesso il metodo contrario. Questo richiamo di uno stesso colore in più siti di un dipinto, è ciò che gli artisti chiamano *bilancia del colorito.*

6.ª Quando la principale luce si compone in gran parte di colori freddi o di tinte delicate, come si vede sovente nella natura in pieno giorno, è bene che le ombre sien calde a fine di produrre utili contrasti ed aggiungere forza. Ognun sa che le ombre sono più o meno influenzate dagli effetti dell'atmosfera la quale tende a togliere loro una parte di vigore e a dare ad esse un tono più freddo; ma siccome le piazze che le ombre forti ed i colori ben decisi occupano nel quadro rappresentano i punti più vicini all'occhio, così e le une e gli altri devono partecipare meno della tinta atmosferica, che ha la proprietà di far sembrare un oggetto lontano molto dall'occhio. La collocazione dei colori neutri sarà naturalmente fra gli estremi dei colori caldi e freddi. L'armonia che noi troviamo costantemente nella natura è dovuta a questa gradazione di colori.

7.ª È necessario rompere il più possibile i colori interi, per ridurli a toni armonici grati all'occhio, ed ottenere da questa abitudine diretta dal gusto, effetti gradevoli, veri ed applicabili alla pittura storica.

Paolo Veronese ha mostrato un gusto squisitissimo nell'accordare una varietà infinita di tinte rotte con porzioni di colori puri e vivi che le accompagnano, e l'armonia che risulta da tutte queste masse variate di colori unita alla maniera leggiera, facile, graziosa con cui il tutto è condotto, lo rendono artista senza menda in questa parte della pittura.

8.ª Paragonando insieme Tiziano e Paolo Veronese, la differenza più rimarchevole fra essi è la seguente.

I quadri del primo sembrano quasi tutti illuminati dalla luce della sera quando l'aria è mista ai raggi gialli del sole cadente. Egli mira alla varietà ma sempre con un effetto largo e brillante. Per contrario le opere di Paolo Veronese appalesano la freschezza del mattino quando l'umida rugiada stende come una specie di velo sulla terra, ed ogni oggetto riflette un lume, se è lecito dirlo, quasi perlato. I suoi quadri qualche volta, è vero, sembrano ferzati da una luce di mezzogiorno, ma posta in mirabile contatto con masse di color cilestro o grigio.

I dipinti di questi due grandi coloritori non è solamente nell'effetto generale che presentino differenze notabili, ma ben anche nei più minuti particolari.

Nelle tele di Tiziano, dice Burnet, si cercano indarno quelle tinte grigie e delicate che trovansi nelle carni di Paolo Veronese; esse vanno surrogate da ricche e succose velature. In Paolo l'architettura grigiastra, le ombre delle drapperie bianche e delle nuvole, tutto partecipa della freschezza e della delicatezza dei colori principali; mentre in Tiziano, spesso tutto sembra dello stesso colore e velato come da una tinta gialla generale (1).

(1) In questo giudizio parmi vi sia alquanto di parzialità per Paolo, poichè, se vero è che Tiziano in alcune cose ha fatto un po' troppo dominare il dorato, in quasi tutti i suoi dipinti però mostra quella varietà contemperata di caldi e freddi, che nel vero è sempre.

Ecco in ultima analisi quali sono i principali caratteri ai quali secondo Burnet possono riconoscersi le opere di Tiziano, sempre miranti a rappresentare, come egli dice, gli effetti di un sole brillante. Pare a lui che questo artista, divisi i dipinti in grandi masse di caldi e di freddi, trasporti arditamente alcune porzioni di questi colori da un sito all'altro; indi a mezzo dell'azzurro puro, ma opaco, leghi i lumi caldi colle ombre di un tono ricco e caldo, producendo quindi così unione e brio ad un tempo.

Se alcune parole spesi a raffrontare fra loro queste due insigni tavolozze, è perchè in esse racchiudonsi tutti i varii e brillanti magisteri del colore, che portarono a tanta celebrità la veneta scuola. Riflette de Barryt « che i mae» stri di essa adoperavano il colore con una scelta in qual» che modo ideale, e lavoravano con una cura ed una fi» nezza opposta intieramente al sistema ch'essi adottavano » negli altri rami dell'arte ». Utilissimo, anzi necessario sarà dunque all'allievo consecrare molto studio ai metodi usati dai veneti dipintori onde arrivare tanta succosa bellezza di tinte; ma forse più utile, e quindi più necessario sarà per lui il meditare sulle scuole olandese e fiamminga. « Che gli artisti, dice Reynolds, colà si portino ad ap» prendere l'arte della pittura come si andrebbe alla » scuola per apprendere la grammatica di una lingua.... » L'artista esaminando attentamente le opere di quei mae» stri, può in poche ore rendere conto a se stesso dei prin» cipii secondo i quali essi dipingevano, e che acquistaro» no senza dubbio dopo una lunghissima esperienza » (1).

(1) È così vera questa osservazione del Reynolds, che i migliori fra gli artisti francesi del giorno riuscirono eccellenti coloritori perchè portarono lunghi ed attenti studii sulle opere dei grandi olandesi e fiamminghi. Chi guarda alle succose tele di Ary Scheffer, di Delaroche, di Schnetz, di Delacroix e sopra tutto del magico Decamps, si accorge quanto questi valenti abbiano meditato sui dipinti maravigliosi di Rubens, di Terburg ec. ec.

Se mi proponessi ridurre a canoni ed a leggi fisse tutti gli artifizii che senza uscire dal vero usarono i pittori veneti, olandesi e fiamminghi per dare ai dipinti effetti tanto brillanti e tanto conformi a natura, stenderei un ben grosso volume, il quale a nessuna o piccola utilità tornerebbe; imperocchè la più gran parte di quegli artifizii vogliono essere insegnati con modi pratici e non suggeriti in via di assioma. Mi bastò accennarne alcuni solo perchè il giovane conosca in quale maniera egli deve osservare, senza imitarli, i dipinti antichi, e trarne da lui stesso quelle massime che meglio giovano ai partiti che egli vuol dare alle proprie tele.

Avrei pur dovuto toccar qui dei varii meccanismi di pennello necessarii all'artista per rappresentar bene ogni materia ch'egli deve dipingere; ma anche questa è cosa che non c'è modo di far conoscere colle semplici parole. Molti dicono inutile così fatto studio dei meccanismi e ne ridono; torto gravissimo, giacchè non sarà mai nè bella nè secondo verità la parte tecnica di un quadro in cui le sete siano dipinte collo stesso andamento e grassezza di pennello delle carni e dei sassi.

Contemporaneamente alle copie delle tele illustri si concede al giovane di ritrarre il nudo coi colori, studio di cui non è a dire quanta sarebbe la utilità se più tempo a ciò fosse conceduto, e se in questo insegnamento ottime regole pratiche si affratellassero a buone teorie. Quegli che sa quanto ci voglia a preparare ed a rinettare una tavolozza, a tener mondi i pennelli, sa ancora quanto sieno scarse due meschine ore in tutta una giornata onde porsi di proposito a colorire accuratamente una parte qualunque dal naturale. Eppure molte accademie durano in quella ostinatezza di non volerne destinare di più a fatica tanto importante. S'aggiunga un altro grave danno a questo gravissimo: d'ordinario i giovani sono forzati a vedere il nudo

che devono dipingere in una sola condizione di luce e di tinte, perchè gli serve sempre di fondo il solito muro grigiastro ed affumicato della sala. Ora tutti gli artisti sanno, o dovrebbero sapere, che sopra un corpo qualunque le tinte variano e si modificano, peculiarmente nelle ombre, a norma che sono riflessate dagli oggetti circostanti; perciò se una mano od un torso nudo si pone dappresso ad un panno azzurro, ti darà nelle ombre riflessate un tono freddo e lacchiccio; se il drappo invece avrà del purpureo e del giallo, vedrai quelle ombre rosee o, come dicono gli artisti, dorate assai. Da questo principio dottamente al paro che oscuramente accennato dal gran Leonardo ne' suoi precetti; da questo principio che ha sua ferma base sul vero, si originarono ed il succoso tingere e l'armonico chiaroscuro che fecero Giorgione, Tiziano, Correggio, Vandick principi del colorire. Ad insegnare ai giovani non discompagnate la teoria e la pratica dell'accennato principio, parmi tornerebbe vantaggioso ad ogni nudo che essi vanno dipingendo, mutare il colore del fondo su cui quello si stacca: così si mostrerebbe loro in modo quasi palpabile il vario colorarsi delle carni a seconda delle differenti tinte che le attorniano. Utile pure sarebbe fare in modo che la luce guizzasse su questo nudo con varia combinazione. Adesso si fa venire sempre da una finestra molto alta difesa da un' impannata perchè non possa entrare il sole ad alterare ad ogni momento i lumi e le ombre, e togliere agli uni e alle altre degradazione.

Perciò nel nudo scorgesi sempre la stessa forza di toni, la stessa differenza fra le masse ombrate e le luminose. Il contrario bramerei: mi piacerebbe che ad ogni nuova azione, variata fosse la maniera d' illuminarla; ed una volta vorrei che la luce scendesse perfettamente perpendicolare, un'altra fosse riflessata dal sotto in su o rimandata arditamente da tersi metalli, un'altra ancora giungesse da lu-

me serrato tanto da lasciare piccoli spazii illuminati, ovvero venisse drittamente dai più vivi raggi solari, condizione che imbarazza quasi sempre i moderni artisti.

Perchè poi questo studio tornasse più proficuo; perchè si potessero istituire sicuri confronti, tornerebbe opportuno porre il nudo sempre nella stessa movenza finchè si fossero intorno a lui mutate tutte le esposte condizioni di tinte e di luce. Quando i giovani, per esempio, scorgessero che il nudo ritratto sul fondo rosso è le mille miglia lontano per valore di toni e di tinte da quello stesso nudo spiccato sul nero, si accorgerebbero meglio che ora non sappiano quanto vario sia il vero, e quanto coi sistemi che ora seguitano nel ricopiarlo, corrano a vituperose convenzioni.

Oltre a tutto ciò sarebbe pure vantaggioso vestire alcune parti di questo nudo, e vestirle con abiti di varii colori e di vario tono; ciò servirebbe a mostrare quali tinte più o meno s' armonizzino con certe carni. Sarebbe pure di molto profitto acconciare talvolta il modello in qualche azione tolta da Tiziano, da Paolo ec. ec., ricoprirlo cogli abiti istessamente foggiati e tinti; poi darlo così a dipingere agli alunni, istituendo savie comparazioni dalle quali risultasse in modo evidente quanto i sommi ora accennati più o meno siansi accostati al vero. Mi si risponderà che a questi esercizii potrà consecrarsi il giovane artista appena uscito dalle scuole: follia! Se non sarà avvezzo per tempo a così fatti esami, da se solo non li imprenderà certo mai.

Nulla dico sul modo con cui i giovani pittori italiani devono imparare a dipingere gli accessorii, perchè, dobbiamo ripeterlo a nostro conforto e gloria, è questa la parte in cui l'arte italiana merita molta, anzi oserei dire troppa lode; giacchè in quasi tutti i dipinti, non solo de' migliori, ma anche de' mediocri nostri artisti, gli utensili, i metalli, le trine, i velluti son lavorati con grandissima diligenza,

freschezza e sopra tutto verità. E perchè tanti pregi in ciò che meno importa; tanti difetti, tante convenzioni nella parte essenziale dell'arte? Perchè i giovani gli accessorii ricopiano sempre dal vero, e l'uomo così fisico come spirituale apprendono a dipingerlo o sull'antico o sopra una verità che pretendono correggere colle perniciose massime del bello ideale.

Prima di dar fine a queste poche mie osservazioni sul colorito, parmi opportuno consigliare un modo che nel presente stato dell'arte sembrami molto acconcio a far conoscere agli artisti, parecchi degli accidenti coi quali la luce colpisce direttamente o di riflesso un oggetto. Pur troppo moltissimi fra i pittori storici sono ridotti a dover lavorare solamente ritratti, se vogliono guadagnar da vivere. Questo esercizio che pur potrebbe venir loro di gran giovamento onde apprendere tanti fra gli infiniti particolari del vero, diventa il più delle volte di povero frutto, perchè quasi tutte le teste che ricopiano, assestano in una sola posizione e colle stesse circostanze di luce. Mutino invece questo gretto sistema e lo volgano ad apprendimento dei mezzi i quali un altro dì potranno servir loro a colorare maestramente tele storiche. Ad ogni nuovo ritratto cangino gli accidenti della luce, le foggie degli accessorii, le tinte del fondo, il colore delle vesti; ed ogni cosa si studino rendere scrupolosamente secondo verità; abborrano da ogni convenzione, e vedranno quanto presto saranno in grado di offerirci succose e trasparenti tinte anche nei quadri storici.

Oh! per carità lasciamo il bello ideale a quei poveretti che delirano per l'antico e che ripetono col Pussino e col Reynolds «che un'attenzione particolare al colore è »un ostacolo per arrivare alla perfezione del disegno ed »alle parti elevate dell'arte». — Noi invece inculchiamo ai giovani essere il colorito, dopo la composizione, la

parte meno meccanica di essa, e che domanda più squisitezza di gusto, più finezza di sentire, più armonia nel cuore. Nè senza ragione dico armonia, perchè è singolare veder nella storia pittorica tutti i meglio coloritori essere della musica innamorati e nell'eseguirla valenti. E se il divino Urbinate nel colore si lasciò vincere da Tiziano, da Correggio, da Vandick, questo non vuol già dire che ai grandi quadri storici di quel sommo avrebbe nociuto un colore succoso e vero; ma piuttosto che non è dato all'ingegno umano toccar l'apice della perfezione.

Potrei qui venire sfoggiando cento teorie sulla ragione delle armonie reciproche dei colori; ma quando poi dovessimo applicarle ai più famosi dipinti di alcuni sommi coloritori, le troveremmo spesse volte in difetto, e forse null'altro che sterile erudizione. In onta a ciò parmi che non possa tornare discaro al lettore, nè disutile ai giovani, se io riporterò nell'Appendice l'ingegnoso scritto del Mérimée sulla teoria della colorazione. Avrei potuto premetterlo a queste mie osservazioni sul colore e sul modo di insegnarlo: ma io tengo ogni dì più fermo al principio, che sia sempre meglio far precedere alle teoriche la conoscenza de' fatti pratici.

IX.

SUL CHIAROSCURO.

« Le clair-obscur est dans la peinture l'élément poé-
» tique par excellence, le fruit d'un regard enthousiaste
» et de la vue inspirée des objets (1) ».

Se questa sentenza dell'eloquente francese non è sempre vera; è però verissimo che l'artista il quale anche bene addentrato in ogni parte del disegno volesse porre mano ai pennelli senza prima conoscere l'importanza e le ragioni del chiaroscuro, non arriverebbe mai a grande altezza nell'arte storica. Gli Enciclopedisti definirono il chiaroscuro « l'effetto della luce considerata in se medesima, vale a
» dire rendente gli oggetti da essa colpiti più o meno chiari
» a seconda delle sue diverse incidenze, ovvero più o meno
» oscuri quando ne sono privi ». Meglio era dirlo la scienza che comprende la degradazione dei lumi e delle ombre, e le diverse loro ripercussioni da cui sono originati i riflessi.

Questa scienza riesce difficile anche a chi vi spese dietro molti anni, perchè i metodi ordinarii di insegnarla riboccano di teorie e di astrattezze vaghe le quali non permettono alle tenere menti di trovare pronte le vie ed i casi a cui adattarle. Converrebbe anche in questa parte far sempre partire da fatti semplici e di agevole concepimento; e da quelli poi gradatamente camminando innanzi, giungere al principio astratto ed a massime fisse

(1) *Robert*. Essai d'une Philosophie de l'art. Pag. 236.

ma fondate però sempre sulla base della ragione; varie poi nelle loro applicazioni quanto può essere varia la verità da cui hanno vita.

Fu le tante volte dai trattatisti portato in campo il grappolo d'uva con cui Tiziano tentava dar ragione delle masse d'ombra e di luce e delle mezze tinte intermedie, che il tornarvi sopra mi sembra od inutile annacquamento di discorso o pedanteria di erudizione. Ottima certo è quella comparazione a mostrare come il chiaroscuro debba essere considerato praticamente, ma non giova gran che a farne comprendere la teoria ai giovani; la quale modificandosi a norma dei colori accerchianti un oggetto e della forza, direzione e qualità della luce, è di necessità varia quanto il vero. Dal vero dunque visto in cento differenti combinazioni dovrebbe trarla l'artista. Il cominciare però in sulle prime a mostrargli che ognuna di queste differenze può farsi regola in casi simili, sarebbe per lo meno tanto dannoso quanto pretendere ch'egli ne traesse le regole dai soli gessi e modelli che copia tutto giorno, ovvero dalla scienza prospettica che dovrà già aver appresa.

Per andar innanzi quindi con retta logica, per procedere dal noto all'ignoto, dal facile al difficile, proporrei il seguente metodo, perchè parmi quello che nell'offerire un'idea spiccata di quanto è vasto il chiaroscuro presenta alla mente canoni fissi che difficilmente essa potrà dimenticare, e la manterrà sempre sulla buona strada. Io porrei dinanzi al giovane un oggetto che in sulle prime non dovesse occuparlo molto rispetto alla forma, affinchè non venisse distratto a cercare la perfezione di quella; ma tutta la forza dell'intelletto volgesse invece a comprendere le ragioni della luce e delle ombre. Per esempio, gli si dia ad esemplare due superficie di differente figura, una palla cioè ed un cubo, e variando la posizione dell'uno e dell'altro corpo, col disporli in modo che uno sull'altro getti

ombra, l'uno sull'altro rifletta raggi luminosi; alzando ed abbassando la luce, sarà cosa agevole far comprendere al giovane già perito nella prospettiva, in quali svariati modi guizzi la luce e sfugga. La palla gli mostrerà un punto solo luminoso, poi tutti gli altri più o meno ombrati, finchè oltre la metà dell'emisfero superiore scorgerà privazione di luce temperata soltanto dai riflessi del terreno su cui posa la palla stessa. Nel cubo poi osserverà una gran massa luminosa sulla superficie esposta direttamente alla luce, e sulle altre tutte variata la forza e la intensità di quella, a seconda che saranno più o meno lontane dal corpo illuminante.

Non si creda che questo studio sia una ripetizione dell'altro indicato da noi quando parlammo della prospettiva; poichè colà voleasi conoscere ove e come le ombre si formino e s'arrestino: qui invece a qual grado di forza e d'intensità arrivino relativamente al corpo luminoso. E poi non è che uno studio preparatorio, una specie di esordio a portare l'osservazione del giovanetto sui dipinti dei grandi coloritori ed a cavarne, non precetti fissi, ma istradamento a non errare nei partiti dei quadri che dovrà dipingere: non è che una via di più a persuaderlo come anche in un concetto storico che tutto insieme non potrà cavar dal vero, venga di grande aiuto la ragione, non solamente colle regole della scienza, ma anche con soccorsi pratici, attinti anch'essi dal vero.

Prima che il giovane fermi lo sguardo sui dipinti dei grandi capi-scuola sarà ottimo consiglio il maestro lo persuada come l'arte non valendo a rappresentare la luce se non col mezzo del bianco, e quindi scemata molto del vivo splendore ch'essa luce presenta nel vero, è forzata a valersi di artifizii e di contrasti, per giungere il più ch'è possibile alla imitazione del naturale. Dire colle sole parole e per vie unicamente teoriche, quali debbano essere questi

contrasti, è un ingombrare le tenere menti di vuote ciancie e di vento cattedratico che non guida a nulla di buono. Bisogna roborare il ragionamento coi fatti, e nulla meglio di osservare questi fatti in coloro ch'ebbero nell'ombrare fama d'immortali.

Espongo qui in via di saggio alcune fra le utili osservazioni che l'allievo potrà cavar dai dipinti degli insigni chiaroscuratori.

1.° Quando l'effetto d'un quadro consta principalmente di luce e di mezza luce, le parti oscure avranno più forza e valore; ma senza l'aiuto dei colori brillanti nei lumi, l'effetto ne sarà debole.

2.° Quando un quadro è composto principalmente di tinte oscure e semioscure, i lumi son più brillanti ma essi appariranno quasi macchie se alcuni mezzi lumi non li uniscono fra loro. Senza questa precauzione il quadro sarà certamente nero e pesante.

3.° Se la luce riunita in un fuoco col mezzo della lente in seguito viene progettata obbliquamente sopra un muro, ella ci mostrerà una delle sue principali proprietà sulla quale molti artisti fondarono il loro sistema di luce e di ombra. Là dove molti raggi sono riuniti, il brio della luce è aumentato; e quando essi diventano più diffusi e più estesi; quella si mostra naturalmente più debole e si spande in mezze tinte. Di qua ne venne che quasi tutti gli artisti diedero l'effetto di una luce chiusa in una stanza, anche a soggetti rappresentati a cielo aperto. Di qua ne vennero e ne vengono tutto giorno convenzioni armoniche forse e brillanti, ma che urtano contro il vero e contro la ragione. In questo scoglio, che neppure molti grandi evitarono, non urtò però mai nè Paolo, nè alcuni fiamminghi, fra i quali è da porsi primo Cuyp. Que' due sommi ottennero un effetto di luce aperta facendo regnare per tutto il dipinto una grande estensione di luce e di ombra; essi

servironsi poco di mezze tinte e furono più prodighi di lumi e di mezzi lumi; la qual pratica dà alle parti oscure la forza relativa ch'esse manifestano nella natura.

4.° Quasi tutti i più valenti coloritori s'accorsero che ogni luce, per piccola che sia, ha un fuoco ovvero una parte più chiara del resto. In fatto questa è una legge generale della natura che raccomandiamo a'giovanetti di seguitare sempre scrupolosamente. Per la stessa ragione vi è una parte dell'ombra più appariscente del resto. Quando questi due estremi sono posti a contatto, essi si giovano reciprocamente per effetto del contrasto; poichè l'uno diviene più brillante e l'altro più oscuro. Se sono posti alle due estremità del quadro si ottiene una maggior larghezza di effetto ed una *bilancia* più uguale. Potrà essere non del tutto inutile all'allievo venirgli accennando come in alcuni buoni dipinti furono usate queste due proprietà della luce e dell'ombra. Se per esempio prendiamo una testa di Rembrandt, noi troviamo il lume principale sulla parte superiore della figura ch'egli circonda sovente, onde farla meglio brillare, di un berretto o cappello nero il quale è anche dipinto d'un tono freddo per dare più vivacità alla carne. La luce allora si spande sul resto della figura e si armonizza colle mezze tinte dello stesso grado di cui è composta essa luce.

5.° Se a traverso un quadro si descriva una linea diagonale, e se il massimo oscuro e la maggior luce sono collocati negli angoli opposti, si produrrà sicuramente il più largo effetto possibile; ma se vuolsi ottenere una *bilancia* od una fusione fra queste due parti, non v'ha altro mezzo a conseguire ciò, se non d'inframmettere una porzione della parte oscura nella massa chiara e viceversa. Da ciò ne risulterà maggiore, non solamente l'armonia, ma anche l'intensità della luce e dell'ombra per la forza dell'opposizione.

6.° Si trova qualche volta la luce principale nel centro del quadro da dove essa si spande gradatamente sino alle ultime parti, e là poi essa sparisce e vien surrogata da un cerchio oscuro che circonda la composizione. Con questo mezzo la luce si fa brillantissima, principalmente se una piccola porzione d'oscuro è posta a contatto con essa. Questa maniera di fondere la luce nell'ombra è stata portata ad una gran perfezione da Correggio e da Rembrandt, che rilevarono sovente la parte oscura delle loro figure con un fondo più oscuro ancora, ciò che dà ai dipinti un effetto, come dicono gli artisti, succoso e ricco.

7.° Se i lumi devono predominare in un quadro il cui fondo sia scuro, diventa necessario che appariscano non solamente varii nella forma e nella grandezza, ma che anche presentino una disposizione gradevole; imperciocchè attireranno l'attenzione più assai che se il fondo fosse chiaro.

8°. Reynolds osservò che in generale i pittori veneziani non accordavano alla luce se non il quarto della superficie del dipinto, comprendendo in questa porzione i lumi principali ed anche i secondarii. Un altro quarto davano alla maggior ombra e tenevano l'altra metà per la mezza tinta. Rubens invece concedeva ai lumi un poco più del quarto e Rembrandt appena un ottavo: perciò i suoi lumi sono estremamente brillanti; ma il resto del quadro rimane poi sacrificato intieramente.

9.° Quando una muraglia od una superficie piana qualunque s'allontana dalla luce, essa diventa necessariamente più oscura; ed un contorno è più o meno preciso, a seconda del suo avanzarsi od indietreggiare. Questi fatti sono talmente evidenti che non hanno bisogno di spiegazione.

10.° Quando noi vediamo che un primo piano di una composizione invece che avanzarsi sino all'orlo del quadro, descrive un declivio, è da supporsi che il pittore

ignorasse il principio di aiutare la prospettiva col mezzo della luce e dell'ombra, e ch'egli non istudiasse attentamente il vero. Quando pensiamo che la natura distende i suoi paesaggi sopra un piano orizzontale; e che noi siamo forzati a lottare con essa valendoci di una superficie perpendicolare, ci accorgeremo che non si deve solamente chiamare in soccorso una luce viva la quale entri in contatto con una tinta oscura ben decisa e con colori caldi che abbiano la proprietà di far avanzare gli oggetti, ma che ci è forza sagrificare la parte più lontana del fondo con ombre dolci e con tinte fredde le quali impediscano ch'essa dia apparenza d'essere vicina all'occhio.

11.° Quando una composizione generalmente oscura forma una grande massa d'ombra nel centro della tela, e che viene circondata di luce a mezzo del cielo, dell'acqua ovvero di un primo piano chiaro, essa acquista per tal modo una grande vigoria d'effetto.

12.° Mancando l'arte di quel brio e splendore che ha la luce in natura, importa molto nascondere il corpo luminoso da cui partono i raggi che rischiarano gli oggetti; altrimenti saremo forzati per accostarci al vero di sagrificare troppo, tutto il quadro ad un punto solo. Rembrandt osservando che la fiamma d'una candela sorpassava dieci volte col suo splendore quanto la circondava, tentò renderla oscurando tutto il resto del quadro; ma in tal modo urtò sovente nel fosco e nell'indeterminato. Ma quando poi saviamente si avvisò di nasconderla, seppe colorare con maggior distinzione ed esattezza gli oggetti che essa rischiarava. La luce ch'egli sparse allora gradatamente sui quadri divenne più espansa, e potè lanciarla anche nelle parti più ombrate, ove gettò alcuni lumi moderati assai d'un tono rosso o di un bruno dorato, secondo il valore del lume principale. In questo modo produsse molta armonia senza distruggere la larghezza del chiaroscuro.

13.° Il sistema di Rembrandt di dare ai quadri un tono generale assai basso, tenuto fra giusti confini che sia, ha molti vantaggi su tutti gli altri. Aiuta l'artista a dare un tono ricco a' suoi colori senza farli parere pesanti. Certo usando toni deboli specialmente nei fondi, non ci si riuscirebbe con eguale fortuna, salvo di non usar colori vigorosi nel posto dei lumi. Molti sommi veneti pare la pensassero nella stessa maniera.

14.° Quando la parte chiara d'un oggetto è posta sul lato oscuro del fondo, e la oscura sul chiaro, tutto si bilancia più facilmente e produce quindi un maggior effetto. Si badi però moltissimo, seguitando questo sistema, di non urtare nelle convenzioni in cui facilmente s'abbattono i moderni artisti italiani, i quali di esso si mostrano a dir vero eccessivamente innamorati. Meglio sarebbe attenersi al metodo contrario col quale si potrà ottenere anche maggior larghezza ed armonia d'effetti. Ciò può conseguirsi facendo la parte chiara d'un tono differente dal fondo sul quale è posta, e la oscura d'un valore più caldo o più freddo dell'ombra che la circonda.

15.° In una testa isolata, quando non v'è che un solo lume, è necessario farla armonizzare o col fondo o col vestito. Rembrandt in tal caso dipingeva la luce dell'abito dello stesso colore che il lato ombrato della figura, ed otteneva così molta unione e semplicità. Si avverta per altro di non pigliar questo esempio come un canone invariabile, od almeno prima d'usarlo vediamo se la natura si mostri sempre pronta a giustificarlo.

16.° Siccome è della maggiore importanza che gli oggetti restino alla loro distanza rispettiva relativamente all'occhio dello spettatore, è un buon metodo quello di circondare le parti che voglionsi far avanzare da un'ombra forte; e di accerchiare per contrario le altre che devono serbarsi lontane, con un fondo di un carattere meno

vigoroso. È noto che le linee fortemente e vivamente marcate hanno la proprietà di ravvicinare, mentre le più indecise allontanano gli oggetti.

17.° Quando buon numero di piccoli oggetti entra in un quadro, o quando la composizione generale consta di molte figure, è impossibile di ottenere una luce od un'ombra larga, salvo che non si possano unire insieme molti di questi oggetti o figure, e dando a tutti la stessa forza di tono, formare così una massa di luce e di ombra. Ma per eseguire ciò nascondendo l'arte e non urtando in detestabili convenzioni, è bisogno di molto e fine ingegno. Per esempio, riflette Burnet (1), da cui tolgo insieme a molte delle precedenti anche questa osservazione, non è probabile che nel trambusto di una battaglia due o tre cavalli bianchi si trovino riuniti di maniera da formare una massa di luce; nullameno scorgesi di frequente questo artifizio usato da Salvator Rosa e da Wouvermans. Egualmente è poco probabile di trovar sempre insieme a molto selvaggiume un cigno; eppure Weeninx celebre pittore di caccie, non tralascia mai di valersi d'un così fatto spediente, onde usare di una gran massa bianca sulla quale fermare la luce. A fine di evitare questi poco destri artifizii, Paolo Veronese ed altri maestri insigni della scuola veneta dipinsero di un tono chiaro le fabbriche ed il cielo, onde non mancassero larghe masse di luce nei loro quadri.

18.° Per ottenere i grandi e brillanti effetti del sole, è necessario che gli oggetti posti in un quadro gettino lunghe, vigorose e ben decise ombre.

19.° Alcuni scarsi tocchi bastano per portare la luce nella parte oscura d'un quadro, e per togliere la pesantezza alle ombre. Nelle composizioni in cui il fondo è scurissimo, si possono porre sostanze brillanti, come per esem-

(1) *John Burnet*. Notions pratiques sur l'art de la peinture — Paris 1835 pag. 57.

pio, armature o cristalli che ricevano una luce viva ed ardita, la quale unisce così l'ombra colla luce senza distruggerne la larghezza, ed anzi aggiungendovi forza.

20.° Dicemmo già che i quadri dipinti in un tono oscuro si vantaggiano di molto sugli altri, ciò che invitò i più grandi chiaroscuratori ad attenersi di preferenza a così fatto sistema. I quadri d' un tono medio appaiono facilmente pesanti e neri, salvo che non siasi conservata una grande abbondanza d'ombre e di lumi brillanti. Anche i quadri d'un tono chiaro, se non si avranno grandi avvertenze, possono parere senza rilievo. In natura la luce intensa del cielo e dell'atmosfera spande su tutta la scena un carattere luminoso che l'artista non può esprimere se non col bianco; mezzo imperfettissimo che gli darà sempre somma e quasi insuperabile difficoltà ad imitare la gran luce del giorno o gli effetti brillanti di un sole cadente. Per accostarsi a ciò il più possibile, gli sarà forza riprodurre colla più scrupolosa esattezza le menome gradazioni delle mezze tinte. Se egli le sforza un poco, se abusa qua e colà de' riflessi, i suoi quadri si mostreranno crudi, stonati e senza rilievo, per quanto sia in essi verità e freschezza nelle tinte locali (1).

(1) Anche questa ultima osservazione io tolsi da Burnet il quale seguita qui quanto dice Lairesse e Reynolds. Prima per altro di accettarla come canone infallibile, merita una qualche rettificazione. Per esempio sostiene l'autore che nei quadri di un tono medio bisogna tenere le ombre brillanti. Io credo invece dannosissimo questo sistema, perchè le ombre brillanti difficilmente possono mostrare le tinte loro modificate dagli oggetti circostanti, i quali perchè diversi d'intensità, di colore e di materia, bisogna di necessità sporchino quelle parti ombrate su cui portano il raggio riflesso. Tanto è ciò vero, che se le ombre di un quadro non avranno questa compartecipazione di tinte che distrugga in parte il valore delle tinte locali primitive, i lumi parranno fiacchi o sporchi, e nel dipinto saranno stonature importabili.

In quanto poi a rendere ogni gradazione delle mezze tinte che

Molte più osservazioni delle poche ora da me esposte in via di saggio, potrà fare l'artista esaminando i dipinti dei grandi chiaroscuratori, ma non creda perciò di essere dispensato a tenere sempre fisso attentamente lo sguardo sul vero: anzi l'indicato studio non gli sia che un esordio ed un avviamento ad imparare il modo d'insignorirsi dei moltiplici effetti della natura. Tenga fermo nell'animo questo principio, di non dipingere neppure uno sbattimento senza averlo consultato su quel gran libro. Ma la verità, se puossi ricopiare parte a parte, non può studiarsi riunita. È facile trarre dal vero una testa, un panno, un nudo, ma tutta una composizione, come si fa? Come potrassi trovar modo a vedere tutte le gradazioni e i differenti toni delle ombre e dei chiari nelle relazioni reciproche che serbano fra di esse? Se ci contenteremo di effetti parziali e staccati, arrischieremo di ridurre il dipinto stonato, disarmonico, falso; perchè appunto mancante di quell'accordo che nasce dalla varia ripercussione di luce prodotta dagli oggetti fra loro. Ad ovviare tanto disordine potrebbe tornarsi in onore un metodo, che, a quanto ne racconta la storia, usavano i sommi veneti del cinquecento. Dicesi che Jacopo Tintoretto prima di porsi a colorire una delle sue vaste composizioni costumasse cavarne l'effetto generale del chiaroscuro da tanti modelletti di creta e cera ch'egli vestiva di alcuni cenci come

è sul vero, dirò che molte di esse, quando il vero è guardato ad una certa distanza, si fondono nella massa del chiaro e dello scuro, e l'occhio le indovina assai meglio che non le vegga. Se dunque il pittore volesse porle una ad una scrupolosamente, finirebbe a perdere nel suo dipinto e nelle sue figure ogni partito di luce. Quando siavi giustezza di tinte locali, giustezza nel valore comparativo dei toni, quando le ombre e le mezze ombre stieno al posto loro, non giova andar moltiplicando le mezze tinte sulla massa chiara come fan tanti coll'intendimento di rendere ogni menomo effetto del vero. Ciò anzi è un operare tutto al contrario della verità.

fossero drapperie, e poi adattava e disponeva coi movimenti da lui immaginati in tante casuccie di cartone o di assicelle figuranti il campo, ed accomodando poi qua e colà lumicini che dessero l'effetto della luce e dell'ombra. Da ciò ne veniva, che le masse del chiaroscuro e le varie modificazioni della luce ch'egli ponea sul dipinto fossero incontrastabilmente secondo verità. Certo è che questo mezzo, meglio che tutte le più ingegnose teorie, varrebbe ad impedirci di errare o di andar tentone nel chiaroscuro, come pur troppo ora fanno i più.

Potrebbe però venirne un inconveniente che fu anche notato dal Mengs e da lui rimproverato allo stesso Rafaello. Tutte quelle figurine essendo di un solo colore devono produrre l'effetto della pittura monocromata, non i varii toni della policromata. È quindi facile che un quadro foggiato dietro tal guida renda somiglianza di un chiaroscuro colorato. A così fatto malanno potrebbesi, mi sembra, agevolmente riparare, se a tutti questi fantoccini di cera sovrapponessimo abiti e tinte conformi a quelle che vogliamo dipingere sulla tela. Così oltre il gioco vario della luce e dell'ombra, sarebbevi anche quello delle differenti tinte locali proprie ad ogni figura, e contrastate ed armonizzate fra loro senza convenzioni. Insorgerebbe però un altro ostacolo collocando questa specie di composizioni in cera ad una piena luce, ovvero ad una luce artificiale ma più o meno mescolata a quella del giorno: potrebbe avvenirne facilmente, anzi avverrà senza dubbio, che non intero spicchi l'effetto come la mente del pittore lo immaginò. Perchè non si potrebbe, onde impedir ciò, congegnarle tutte queste figurine in un diorama, e guardarle a traverso lenti che le aggrandissero, ed illuminarle secondo i metodi che ci danno tanta simiglianza di verità in quel trovato ottico? Ciò permetterebbe di avere intieramente secondo natura qualunque condizione di luce.

Veggano gli artisti se questo mio consiglio potesse essere di facile esecuzione e di vera facilitazione ai mezzi di raccertare la verità del chiaroscuro. Io lo porgo loro come un pensiero che mi corre alla mente, senza pretendere di spacciarlo come espediente infallibile.

X.

SULLA MANIERA D'INSEGNARE L'ARCHITETTURA AL PITTORE STORICO.

« Combien de péristiles, de salons, de temples offerts » dans les tableaux, mais qui s'écrouleraient, si l'on ha- » sardait de les construire sur les plans qui indique leur » représentation! Combien d'effets seraient reconnus ima- » ginaires, si on les soumettait aux épreuves des démon- » strations propres à les ramener à leur état géométri- » que! » Queste savissime e troppo vere riflessioni che trovansi alla pag. 532 del Tom. III. del Trattato di Montabert provano abbastanza quanto poco i nostri pittori storici studino la vera e buona architettura, e quanta ignorantaggine sia d'ordinario nei loro fondi. Infatti vedete in alcune tele, che pure hanno pregi e meriti non comuni, certi portici e certe loggie che non sono nè greche, nè romane, nè gotiche, e certi interni che non rappresentano, nè atrii, nè stanze, nè cortili, in somma nessun luogo abitabile; masse senza stile e senza carattere, che impediscono al dipinto di mostrarsi la fedele rappresentazione del fatto preso a trattare dall'artista.

Chi di tanto male incolpare? Io non credo altrimenti gli stessi pittori storici, poichè essi sono forzati a seguitare i sistemi d'insegnamento universalmente usati dalle accademie i quali a me paiono poco atti ad insegnare al pittore storico quanto egli ha bisogno di sapere in fatto di architettura. Niente meglio che i pittori sapessero l'ar-

chitettura al grado di professarla, e ad esempio dell'Orgagna, del Genga, di Baldassare Peruzzi, del divino Urbinate, di Michelangelo e di tanti altri, valessero ad alzare fabbriche grandiose al paro dei veri architetti. Ma ciò non è per nulla necessario, anzi considerata bene la cosa, mi pare torni a danno; imperocchè ad abbracciare tutte le arti con vera perizia vuolsi genio e volontà potente, privilegio di pochi. Tale che sarebbe stato un buon pittore storico, se vorrà essere anche buon architetto, non emergerà nè nell'una nè nell'altra arte. Il pittore storico deve bensì conoscere l'architettura, ma non in tutto il suo austero apparato di scienza, non con tutte quelle cognizioni di statica e di stereotomia che giovano alla solidità ed al comodo degli edifizii. Ora, per quella parte di architettura che deve essere saputa dal pittore storico, mancano le necessarie istituzioni; ed egli se pur vuol apprenderne qualche cosa, deve correre in comune la strada coi Palladii futuri, il Vignola in una mano, il compasso nell'altra, le *aliquote*, i *moduli*, il *picnostilo*, il *diptero*, le *armoniche* nella testa, la noia nel cuore.

Al paro degli ornatisti e dei pittori scenici gli bisognerà sottomettersi a copiare nella scuola d'ornato con cappuccinesca pazienza stampe portanti foglie di acanto, di ulivo, di cavolo, ec.: poi queste foglie tornerà a copiarle, non credete già dal vero, chè accademicamente parlando sarebbe un gravissimo errore; ma da plastiche gettate sopra i più insigni ornamenti dell'antichità. E poi gli si farà cominciare quel sonnifero esercizio dell'acquarellare, e collo speditivo sistema di trenta o quaranta mani di acquerella sopra un solo disegno, giungerà in capo a tre mesi ad offerire all'esposizione una finitissima copia del fregio di Antonino e Faustina. Bel frutto in vero di forse due anni di studio!

Ecco giunto allora il fortunato momento d'insegnargli

l'architettura: e sapete cosa vuol dire in linguaggio accademico insegnare l'architettura? Non già mostrare come debbansi erigere fabbriche che giovino al comodo privato ed allo splendore delle città; ma invece copiare con peggio che passiva pazienza gli ordini di Vignola e le fabbriche di Palladio. Finalmente dopo mesi e mesi passati fra il tedio di quel copiare infecondo, il giorno dell'inventare pur giunge; ma le invenzioni che n'escono non in altro consistono, che nell'accozzare insieme, con un po' più od un po' meno d'ingegno, gli intercolonnii, i cornicioni e i rapporti di questo o quell'architetto del cinquecento, ovvero di qualche famigerata fabbrica antica. Ed in fatti questi giovani diventano ingegnosissimi, non dirò ad immaginare (chè la voce sarebbe errata perchè l'immaginazione non c'entra per nulla) ma a combinare con leggiadri artifizii, e piante ed alzati di sontuosi bagni pubblici, di musei, di cavedii, di archi di trionfo, ec. Dio vi scampi però dall'ordinar loro una casa pei vostri comodi; una chiesa ove abbiate bisogno di raccogliere il vostro pensiero nella contemplazione del Dio di pace che ci comanda l'amore; perchè i novellini architetti non sapranno darvi a modello della vostra casa che una villa palladiana, e per la chiesa non esiteranno un istante a copiarvi il Partenone, il quale avendo servito al sensuale culto pagano, si vede chiaro quanto possa attagliarsi allo spirituale ed incorporeo del Cristianesimo.

Volere o non volere, al povero pittore storico toccherà correre questa strada dolorosamente lunga, se pure d'architettura vorrà saperne almeno quel tanto che basti per non mettere un cornicione corintio sopra una colonna dorica. Quindi è che i più s'annoiano a spendere, e spesso a sprecare, tanto tempo nello studio architettonico, e perciò prendono il semplice mezzo termine di neppur metter piede nella scuola di architettura. Così ne sanno dell'arte un

bel nulla; e quando poi sono costretti a collocare qualche fabbrica nei fondi de' loro quadri ne fanno di così grosse che è proprio una compassione. Vi stimerei ingegnoso ad indicarmi quale sia la pianta di quei loro edifizii, e ad indovinarne anche l'epoca e lo stile; perchè già non avendo mai guardato un libro di architettura, non solamente ignorano quale corra differenza fra la greca e la romana, ma quasi neppure fra la gotica dell'ottavo secolo e quella del decimoquarto. Affastellano a casaccio pasticci che non hanno carattere e possono star egualmente bene a Menfi ed a Roma, come ad Ellora ed a Colonia; o meglio, non possono star bene in nessun luogo.

Ed a me pare, che questi disordini potrebbero assai facilmente ripararsi semplificando di molto i metodi d'insegnare l'architettura: tanto più che queste semplificazioni non gioverebbero solamente ai pittori storici, ma moltissimo anche agli architetti. Io non pretendo qui di proporre una riforma, espongo soltanto un'opinione a fine che alcuni valenti artisti la prendano ad esame, e se per caso la stimassero ragionevole, s'adoperino per farla adottare.

È costume dei maestri d'architettura di far disegnare ogni fabbrica geometricamente tanto nelle piante, che negli alzati; e questo diventa assolutamente necessario, perchè senza disegni geometrici difficilmente potrebbe eseguirsi, essendo che in essi ogni misura vi è posta con precisione. Ma non intendo poi come le ortografie e tutte quante sono le decorazioni così geometricamente delineate, vogliansi acquarellate con tutte le ombre al lume convenzionale di 45 gradi, come se la fabbrica, murata che fosse, potesse manifestare quell'apparenza, e come se il sole fosse solito ferzare le muraglie sempre sotto quell'angolo. Parmi che così facendo non sia possibile dar a conoscere l'effetto degli *avan-corpi* ed il vario movimento dell'edifizio. Chi po-

trà comprendere in quei disegni geometrici, come e quanto gli aggetti di una cornice o di una colonna rubino allo sguardo gli spazii laterali o sovrapposti? M' ingannerò, ma sembrami che in tal modo operando sia un sostituire una convenzione alla verità, sia un ingannarsi continuo sul vero effetto che dovrebbe produrre la fabbrica. Quanto meglio se questa fabbrica ce la mostrassero in prospettiva, e proprio dai varii punti di veduta e di distanza in cui dovrà veramente osservarsi! Quanti errori così si eviterebbero, quanti cornicioni che geometrici paiono bene proporzionati, prospettici ci si presenterebbero pesanti o meschini!

Mi si risponde, se così si operasse non sarebbe possibile far conoscere nel disegno quanto fossero state mantenute le proporzioni ed i rapporti prescritti dalle regole. Ed io replicherò col Milizia; le fabbriche le ho forse da trovar belle col compasso o coll'occhio? Che m' importa delle regole e di tutte le medie proporzionali inventate dalla pedanteria degli architetti, se l'anima è disgustata vedendo sparire ogni armonia nelle parti? Ma il disegno geometrico giova poi ai direttori della fabbrica onde condurne la esecuzione: sia pure, nè per questo dico di non eseguire il disegno geometrico; ma quello si tracci a semplici contorni, perchè serva soltanto ai proti. Per far indi conoscere quale diventerà l'edifizio, murato che sia, si disegni in prospettiva e si ombreggi con quel partito di luce in cui più comunemente dovrà trovarsi. Così gli alunni in luogo di perdere tanto tempo ad acquarellare con inutile pazienza disegni geometrici, apprenderebbero i veri effetti dell'architettura col mezzo della essenzialissima fra le scienze consociate alle arti del bello visibile, voglio dire la prospettiva. Io penso, come ho già detto più sopra, che vantaggiosissima anche agli architetti sarebbe questa riforma, ma senza dubbio poi gioverebbe ad in-

segnar presto ai nostri pittori storici due cose che sanno assai poco, l'architettura e la prospettiva.

Altra riforma che pur vorrei nelle scuole di architettura sarebbe, che si ponesse men tempo a studiare gli ordini, e che negli ordini si cessasse finalmente dal reputare riposta la parte più essenziale dell'arte. Ma su questo punto risguardante più direttamente il vantaggio de' soli architetti, ora non insisterò, e chiuderò invece osservando, come essendo necessario tanto all'architetto che al pittore di aver una qualche idea sulla storia dell'architettura, per saperne all'uopo usare le varie maniere; tornerà indispensabile aggiungere alle scuole architettoniche quello che ora vergognosamente manca ad esse, un corso cioè di storia dell'architettura, in cui alla guisa di quelli che furono pubblicamente professati in Parigi da Raoul-Rochette, da Didron, da Lenormand, sieno svolte in tante lezioni le varie vicende dell'arte della sesta.

Contemporaneo a questa istruzione potrebbe venire un esercizio di non minore utilità e che forse meglio di lunghi precetti e di teorie varrebbe ad inviscerare l'allievo ne' varii sistemi architettonici. Gioverebbe, mi sembra, fargli inventare e disegnare una serie di vedute prospettiche, nelle quali si chiudessero tutte le molteplici fasi della storia dell'arte. Per esempio, potrebbesi prima di tutto fargli segnare una Pagode indiana, indi un tempio egizio, poi uno greco; ed in seguito varii edifizii romani, come l'interno di una casa di Pompei, un teatro, un foro; in somma ogni stile e carattere di architettura, dalla basilica costantiniana sino alla cattedrale di Strasburgo; dalle sfarzose arcate dell'Alhambra sino a quel ricchissimo anacronismo dei nostri giorni, l'arco della pace in Milano. Eccolo in tal modo questo artista padrone della storia dell'arte, meglio assai che se avesse lette più volte le opere di Hope, di Wiebekings, di Stieglitz, ec. ec.

Quando egli bene conosca le vicende dell'architettura e la storia civile e domestica delle nazioni delle quali è tenuto rappresentare i fatti, non vi sarà bisogno di rimpinzargli la testa con tante e tante magre regole sulla convenienza dei fondi architettonici: egli la saprà sentire questa convenienza assai meglio che i precettisti non sappiano insegnargliela. Un pittore così allevato io spero non mi rappresenterebbe s. Anna che ascolta le profezie dalla divina figlia posta dappresso ad un masso di forma egizia che non si saprebbe ben dire se significasse sepolcro o piedistallo; nè mi mostrerebbe la testa recisa del doge Faliero rotolata ai piedi della scala detta dei Giganti alzata dal Sansovino due secoli più tardi. Certo fra tutti i pittori italiani che io conosco, nessuno tratta le fabbriche dei proprii dipinti con maggiore verità, evidenza, carattere del cav. Palagi; e ciò perchè quel valent'uomo nella prospettiva e nell'architettura è versato profondamente.

XI.

POCHE PAROLE INTORNO AL PAESAGGIO.

« Chi non può essere pittore sia paesista, fruttista, fio-
» rista: è meglio far qualche cosa che niente » concluse il Milizia nel suo art. *Paesaggio*, colle quali parole voleva senza dubbio significare che non istimava sommo merito poter riuscire eccellente pittor di paesi. E di fatti mi pare che i professori di paesaggio esagerino straordinariamente le difficoltà dell'arte loro, ponendo il paese quasi in quel rango medesimo che può convenirsi alla maggior pittura. Ascoltateli, e sentirete quanta importanza attacchino a quei loro cieli sì limpidi, ad alberi frappeggiati con freschezza e disinvoltura, ad un'acqua colpeggiata con franco pennello. Dicono che ad arrivare in quelle cose la perfezione, ci vuole sentimento squisito del vero, immaginazione feconda e la musica del colore dentro dagli occhi. Io certo consento che malagevolezze ci sieno e molte, perchè a far bene è sempre difficile; ma le sono assai meno di quanto ci figuriamo: e se poi a riuscire abile paesista ci vuole ingegno non comune, ce ne vuole ben meno che a formarsi buon pittore storico. Quindi è che quando il pittore storico brama diventar paesista, la via gli sta dischiusa dinanzi, e non ha, si può dire, che a guardare la natura campestre, per esser sicuro di renderla convenientemente. Ciò è ben naturale, perchè quegli il quale è capace di effigiar bene l'uomo e le sue passioni, ha ben

altro in mano che i mezzi di rappresentare con bella maniera alberi, case e torrenti. Non è per altro da credere quello che credono tanti, che appunto questa medesima potenza di mezzi possa dispensare dallo studiar sulla verità tutti quegli oggetti della campagna che al pittore storico può importar di porre nei fondi de' suoi quadri. Guai a quei tanti che vivono in questa orgoliosa credulità; perchè non potranno mai porgerci se non paesaggi o sommamente indeterminati o falsi del tutto. Perchè il pittore storico riesca un buon paesista, è bisogno che egli abbia fatto molti studii sulla natura e che all'uopo li vada consultando. Anzi io lo consiglierei, quasi a riposo di lunghe fatiche, nei tanto lieti e festosi autunni dell'Italia, di andar girovagando su per poggi e colline, e sui scoscesi burroni dell'alpe, e dove i torrenti divallano in maestoso disordine, e dove le montagne si specchiano in limpido lago: e per tutto ove trova pittoreschi gli aspetti della campagna, andare affidandoli al suo Album come li vede, senza quelle mille licenze che di solito i paesisti ed i vedutisti costumano introdurre nei loro studii. In capo a pochi anni, avrà in serbo un repertorio prezioso che potrà venirgli di grandissimo giovamento all'uopo.

Perchè poi queste memorie ricordassero l'oggetto rappresentato così nella forma come nel colore, lo consiglierei a schizzare questi studii con quelle cassette di colori che a Parigi ed a Londra sanno così bene preparare a mele e gomma. Con essi si possono avere i vantaggi che cogli altri ad olio ed a sola gomma è interdetto. Per dipingere dal vero un pezzo di paese ad olio, è mestieri preparare ogni volta la tavolozza, aspettar che l'abbozzo si faccia viscido per poter finire e risolvere; portar sempre con se una folla di vescichette, di olii, di pennelli che fanno perdere molto tempo ed annoiano assai, così a disporli, come a riporli e rinettarli dopo finito. Nè con gli altri a sem-

plice gomma si guadagna gran fatto, e perchè bisogna stendere una conveniente quantità di tutti quelli che si hanno da usare per poter far tinta, e perchè ad ottenere una tinta di qualche corpo ci vuole molto tempo e pazienza, e poi per arrivare ad una certa forza negli scuri bisogna replicare non so quante volte, appunto perchè quei colori mancano di corpo. Nessuno di questi inconvenienti accade coi colori macinati a mele ed a gomma, perchè basta intingere il pennello impregnato d'acqua sovra ognuno de'pezzetti, per riportarne quanta tinta è bisognevole a colorire un bel tratto di carta. Hanno poi il secondo vantaggio di asciugarsi presto e d'impedire che non apparisca mai una tinta granellosa.

Parrebbe che raccomandare ai paesisti come ai pittori storici di ricopiare dalla natura il paesaggio, fosse lo stesso che dire a chi ha fame, cibatevi se volete saziarla; tanto è manifesto che questo mezzo solo può essere giovevole a rappresentar bene la verità. Eppure non tutti la pensano così. E non è raro vedere artisti anche provetti, che desiderosi d'insignorirsi de' buoni metodi di disegnare e dipingere il paese, credono d'impararli ricopiando le litografie di alcuni celebri paesisti francesi, come Hubert, Coignet e tanti altri, perchè pare ad essi di veder in quelle un brio, una disinvoltura stupenda. E vi è di fatto, ma non sempre si catena alla verità.

Che se il cominciare da quelle litografie diventa indispensabile per chi non ha nessuna idea di disegno; pel pittore storico è proprio inutile intieramente: egli ha l'occhio e la mano di continuo esercitati a ricopiare oggetti ben più difficili che non colline ed alberi, quindi possiede più che a sufficienza i mezzi opportuni a rappresentare degnamente la campestre natura.

Questo sarebbe il luogo di ripetere tutte le regole che lasciarono sul paesaggio G. Lairesse, Depiles, gli Enciclo-

pedisti, ec.; sarebbe il luogo di analizzare le singolari distinzioni che ci lasciarono quei trattatisti intorno ai paesaggi misti, ai naturali, agli ideali; mostrare ove gli uni convengano e dove gli altri. Ma la povera mia ignoranza a tanta dottrina non sa acconciarsi, perchè la povera mia ignoranza ha sempre ritenuto, che una sola sorte di paesi sia lecito introdurre nei quadri, vale a dire quelli che ridestano perfettamente l'idea della verità da cui siamo circondati.

PARTE TERZA

DELLA

EDUCAZIONE CONVENIENTE AL PITTORE STORICO

IN QUANTO SPETTA AL CONCETTO ARTISTICO

I.

SULL'EDUCAZIONE LETTERARIA CONVENIENTE AL PITTORE STORICO.

Gli scrittori di estetica quando fanno uscir dalla penna la parola *artista*, intendono con essa tanto colui che detta romanzi, poemi, drammi, odi, versi d'ogni maniera, il poeta in somma; come quello che non si vale d'altra lingua che del marmo o dei colori, a figurare le auguste verità della chiesa od i più grandi e generosi fatti degli uomini. Quando poi sono invitati a definire questo scrittore d'alti pensamenti, quest'uomo che deve inneggiare alla virtù, alla religione, alla patria; questo banditore del bene, cui è sacra ed unica missione ammaestrare i fratelli, trarli dal fetido padule de' vizii, gettare vivissima luce su quanto può condurli a civile sapienza, lo proclamano niente meno che il centro intelligente di ogni cosa, l'essere che deve comprendere in se la sintesi luminosa di tutte le cognizioni umane; .... *Un ente ardito — Che con anima sicura — Tutta abbraccia la natura.* —

Se è vero, come sembra incontrastabile, che anche allo scultore ed al pittore storico si convenga lo stesso alto ufficio del poeta, e per meritare il nome di veri artisti abbiano a mirare, non già all'infruttuoso o colpevole diletto degli occhi, ma allo ammaestramento dello spirito; ne verrà dunque di naturale conseguenza, che anche in essi la mente debba andar ricca di cognizioni al paro che nei lor compagni, i poeti. Senza questo, mal potrebbero certo ad-

dentrarsi nel midollo della storia, conoscere il simbolismo de' miti antichi e di quelli del medio evo, incarnare i concetti delle grandi epopee, ed a tutte le opere che escono dalla lor mano apporre lo individuale marchio de' tempi a cui quelle si riferiscono. Sciaguratamente però la cosa cammina alquanto all'inverso; perchè poeti e scrittori illuminati e colti troviamo parecchi; ma pittori e scultori non so poi quanti, specialmente in Italia. Pur troppo non ci vuol gran pena a persuadersi di questa increscevole verità; basta aver favellato un paio di volte colla maggior parte de' nostri statuarii e coloritori per rimanersi dolorosamente maravigliati della molta loro ignoranza; e non mica ignoranza di fisica, di chimica, di scienze naturali (che non sarebbe per essi il più grande malanno), ma ignoranza di storia, ignoranza dei costumi e delle architetture dei varii popoli, ignoranza del senso riposto delle verità religiose, e sopra tutto dell'arte colla quale soltanto puossi aver modo ad apprendere le cose ora citate; voglio dire ignoranza di lingua e di grammatica, per cui non solamente sono le genti più impacciate del mondo se hanno a scrivere una lettera di poche righe, ma ciò che è ben peggio, non sono in grado di tutto afferrare il significato dei libri da cui è forza prendano i loro concetti. Ad un mio amico, strano cervello in vero, venne il ruzzo una volta di raccogliere quanti più potè polizzini di fruttivendole, di cameriere, di crestaie che aveano scritto lamentevoli richiami ai loro amorosi, un tantino distratti da altre belle; immaginatevi il bell'epistolario che ne uscì fuori, buono proprio da essere stampato come testo di lingua. Se qualcheduno s'avvisasse qui in Italia di dar mano ad una simile collezione, con lettere dei più fra gli artisti, credo, pur troppo con amara sicurezza, che non apparirebbe meno misera e stramba cosa, od almeno egualmente rimpinzata da strafalcioni di ortografia e di grammatica. — Ma final-

mente le crestaie non portano certo danno alla civiltà ed al *progresso umanitario*, perchè esse non mirano ad altro che a fare all'amore, faccenda come sapete arrendevole, facile, che cammina di preste gambe, ed è compresa e comprende agevolissimamente senza le regole del Decalonia e del Corticelli. Ben altra è la condizione dello scultore e del pittore storico, chiamati a nobilissimo sacerdozio, investiti, insieme al poeta, del più degno ufficio sociale: quello di tornar utili al buono, al vero, all'onesto. Come mai un uomo con tanta ignoranza, quanta è quella delle crestaie, potrà arrivare un fine a cui pur troppo accennano le parole non gli sforzi dei molti? Come mai potrà farsi fedele interprete dei tempi e delle varie voci delle nazioni un giovane che non conosce nè la essenza, nè lo scopo, nè i fatti della storia? Come palpiterà di bile generosa contro il vigliacco delitto, e di santa carità verso i fratelli e la misera patria sua quell'artista che, leggendo le divine cantiche del sommo Ghibellino e le tragedie di Alessandro Manzoni, appena comprende il senso materiale delle voci di cui si compongono quelle profonde poesie? E per contrario come sarà più affinato il sentire dell'artista cresciuto ad eletta educazione! Come il pensiero suo fatto acuto dal lungo meditare, penetrerà sicuro nel soggetto, e ne vedrà la verità poetica congiunta alla storica! Come dallo studio delle utili discipline si faranno in lui più delicati gli affetti; ed incalorite e fuse da essi guadagneranno maggiore gentilezza, efficacia e forza le idee!

Disse il Milizia, uomo ch'ebbe sovente la sventura di mostrare energiche verità ad un secolo nelle scienze gigante, ma nelle arti pigmeo o cieco: *Rari sono quegli artisti che sappiano scrivere passabilmente; i più non sanno neppur parlare. Difetto ordinario di educazione*. Consiglia poi egli a riparo di questo danno gravissimo di inframmettere allo studio del disegno la *lettura di buoni*

libri dai quali l'artista può anche imparare a conoscere gli uomini e le loro passioni, che per le sue occupazioni sedentarie non potrebbe egli studiare altrove.

Grave errore, e non del Milizia soltanto, mi sembra quello di pensare che sui libri possano apprendersi in così fatta maniera la vita intima ed i secreti agitamenti dell'uomo, da poterli con efficacia rappresentare. — V'ha pel poeta e per l'artista in generale una educazione che niun precetto può aiutare, ed in cui solo maestro dovrà essere egli medesimo: educazione originata dal cuore e che il cuore solo affina e rialza. Questa non può aver a guida che la dolorosa esperienza propria, mareggiata dagli uomini e da quelle miserie loro che il volgo dei filosofi irride o sprezza, ma le poche anime sublimi compiangendo confortano. Non può essere artista cui dentro non rinfuoca l'affetto; perchè arte senza affetto è bolla di sapone. Ma l'affetto, a guisa di gonfia riviera che traboccando dilaga sui campi, ha bisogno di amare e sperare bramosamente fuori da se, e tenta accomunarsi ai fratelli, dolorare e gioire insieme ad essi. — Povero artista!! verrà di che a questa ardente sete di speranza e di amore sarà amara bevanda il disinganno; e i fratelli, smemorati della mano che gli accarezzò, lo insulteranno stizzosi, lo calpesteranno, e quel prezioso dono che lega le intelligenze e le innalza, catena d'oro a tutti gli umani, la parola, oh! la parola l'affileranno tagliente per gettargliela in faccia e vederlo grondante di sangue. Ma l'ora del dolore e del pianto sarà seme fecondo di energiche inspirazioni e di pensieri pietosi ch'egli incarnerà sulle tele, sui marmi e sulle corde della mesta arpa sua. — Nella lagrima segreta e profonda dell'afflitto cuore egli troverà la forza potente a convergere dentro a se stesso lo sguardo bramoso di bene, e ne trarrà la benedetta parola dell'affetto, malinconica sì, ma soave: ed allora sè rimpiangendo negli altrui

dolori, e nei veri umani che lo circondano scorgendo un Vero più alto, più sereno, più grande; scorgendo e gli intimi palpiti, e i mille dubbii, e le mille speranze, e le riposte gioie, e il romito pensiero che vagola senza tempo nell'infinito, quasi farfalla in cerca del fiore odoroso, solleverà gigante su tutto il creato, raggio di Dio, lo intelletto scaldato dal cuore, e ne usciranno sublimi l'opere d'arte, e prenderanno forma il Partenone, l'Alhambra, il Laocoonte, le Vergini di Rafaello e i versi di Dante.

E tutto questo potrebbe essere insegnato dai libri, come disse il Milizia? Oh! no certo: solo potranno i libri venire aiutando questa vigorosa energia della mente e del cuore, dall'errore ricondurla, dirizzarla a bene, stenebrarne quella ignoranza che nuoce al fine più che non si pensa; perchè se meno fossero gli anacronismi in Shakespeare e nelle tavole del B. Angelico; oh! una folla di pedanti non avrebbe avuto il coraggio di persuadere alle moltitudini per sì penoso numero d'anni, ch'erano disprezzabili barbarie le creazioni di quei due colossi. — Vasto argomento di meditazione è questo degli ammaestramenti che l'artista deve trarre dall'intimo animo suo, nè è qui che io voglia o possa parlarne. Altra volta forse ne dirò a lungo; ora è mio intendimento gettare sulla carta alcune parole intorno a quella educazione che potrebbe venirgli dalle lettere, se egli conoscesse le lettere; poichè è pur grave errore l'altro del Milizia nel passo or citato, di credere che possa tornar utile all'artista la lettura de' buoni libri, se a questa non sia preparato.

Ad assaporare ed intendere i buoni libri, è mestieri aver prima studiato molto, ed aver apprese quelle cognizioni senza cui non è possibile penetrarne il midollo. Un fatto che vediamo avvenire tutto giorno raccerta questa verità. Molti fra i giovani artisti, che son già sì provetti da poter trattare i più grandi avvenimenti della storia,

scorgendosi digiuni affatto di quanto a ciò è indispensabile, tentano erudirsi da loro stessi, leggicchiando a più potere libri di storia e di favole, scorrendo poemi e tragedie, e procurando comprenderne i sensi sublimi. Ma i poveretti troppo tardi si pongono all'opera, e se pure non perdono ranno e sapone, non ne traggono per altro gran frutto, chè ove le ottime istituzioni non si sono succhiate nei primi anni e non vanno fulcite da buoni metodi, è vano sperare di far buon guadagno sul tempo perduto. — E se pure avviene che alcuno di questi artisti abbia tanta potenza d'ingegno e di volontà da riparare senza bisogno di altrui insegnamenti al male già in lui inviscerato, è raro ch'egli trovi tempo e pazienza per seguitare que' minuti studii senza i quali nè il poeta, nè il pittore possono afferrare le ragioni, le cause e le conseguenze di un fatto che devesi porre in dramma. Il maggior difetto che scorgasi nelle opere di questi uomini troppo fuor di tempo operosi, è almeno un certo che d'incompiuto, originato dalla ignoranza delle fonti del fatto che son tenuti rappresentare; poichè essi, quando hanno letto la pagina ove quello sta scritto chiudono il libro, nè si curano di sapere fra quale civiltà o religione o costumi o passioni avvenne.

Nè certo i professori delle accademie, che essere dovrebbero all'artista solleciti padri, soccorrono a questo difetto; perchè essi troncano miseramente la questione dicendo che gli scrittori non hanno altro mezzo ad esprimere il pensiero che la parola, e quindi devono procurare a rendere questa più ornata e chiara che sia possibile; ma gli artisti non devono parlare se non col pennello e collo scarpello, e quindi allora che sanno maneggiarli secondo verità e con tutte le opportune pratiche tecniche, l'ufficio loro è compiuto. Lo stato presente della pittura storica italiana, ed in parte della scultura, è pur troppo la più desolante prova, quanta forza e seduzione eserciti que-

sto sciagurato ragionamento. Per tutto vedete artisti, che pur sarebbero per animo e per ingegno valentissimi, innamorarsi solamente della forma, e nella perfezione di questa credere sia posta l'unica meta dell'arte; il pensiero non curare, non intendere, e dirò più, non sentire; e perciò potersi chiamare a diritto *buoni braccianti*, come li nominò, con severa sì ma giusta parola, quell'acuto pensatore del Tommaseo.

Solo conforto ai citati danni è pensare, che non tutti gli artisti italiani sono da confondersi in questo novero. Alcuni ve ne hanno che la forma accarezzano sì, ma unicamente siccome mezzo a dar calore, vita, evidenza al pensiero, non come fine primario. Questi pochi però sono prova solenne quanto sia dannosa all'arte la ignava ignoranza e la torpida abbiettezza dell'animo in cui giacciono gli altri; perchè que' pochi son uomini forniti di buoni studii, della storia malinconici osservatori, nelle antiche e nelle moderne costumanze eruditi; menti profonde, pensatrici, indagatrici dell'uomo e degli affetti che gli tramestano l'animo. — Oh perchè il nominare quei pochi sarebbe ingiuriosa esclusione a molti! ch'io volentieri darei questo tributo di ammirazione ad alcuni amici carissimi, da cui spero abbia la pittura e scultura italiana a guadagnar molto nome e bellezza.

Il maggior numero degli artisti, accorgendosi quanto male gli indeterminati insegnamenti delle accademie ed i tardi studii da essi posti sui libri aiutino la poesia del pensiero; avvisano riparare convenevolmente al difetto ricorrendo agli eruditi, perchè somministrino ad essi i lumi opportuni ad inventare con istorica verità i quadri e le statue loro. Sconsigliato ripiego in vero, che gli invesca in viluppi, in incertezze, in un dedalo di rettorici ammonimenti od inutili od impossibili a praticarsi. Quale aspro governo facciano gli eruditi di un povero artista

quando l'hanno fra gli artigli, chiedetelo a quei pittori che si ebbero la mala ventura di consultarli più volte. Di ordinario, male conoscendo gli eruditi i limiti ed i mezzi della pittura, null'altro stimando che la scienza loro, consigliano composizioni, espressioni, movenze che nuocono all'affetto senza per nulla giovare alla evidenza.

Nè è già ch'io inferisca da ciò niente poter guadagnare l'artista dal letterato. Oh! anzi sarebbe pur caro ed utile vederli procedere amicati ad un segno, e l'uno l'altro sorreggersi, perchè entrambi ad un solo fine devono mirare. Dico solo; chè fino a tanto sarà nei letterati tanta ignoranza del vero ufficio e della dignità delle arti, finchè negli artisti tanta imperizia di lettere, le reciproche relazioni loro torneranno non a benefizio comune, ma a vicendevole vitupero e vergogna.

I soli insegnamenti letterarii non bastano all'artista, ma v'è d'uopo ben anche di quelli che alla morale uniscono le norme del vivere sociale, senza cui l'uomo è ben povera cosa. Pur troppo tanta e sì essenziale parte della umana civiltà, spesso negletta in ogni condizione, lo è ancora di più in quei giovani che si destinano alla pittura. Essi quasi sempre son gente uscita dal lezzo dei trivii, ed in niuna maniera tolti dall'abbiezione fra cui videro la luce. Corrono spesso le vie, di nessuna intemperanza vergognosi: e chi stima esagerati questi lamenti si apposti sulle porte delle più fra le scuole accademiche, quando, compiuto il diurno o notturno lavoro, n'escono in frotta i giovani alunni. Li vedrà allora unirsi in crocchi; in brigatelle; indi lasciarsi ire a sconcie parole (se pur non sono bestemmie), ad atti ancora più sconci; poi precipitarsi nelle taverne, avvinazzarsi, di ogni decenza farsi ludibrio.

Quante volte negli anni miei primi vidi eletti ingegni cui ardeva nel petto la divina fiammella dell'arte, invi-

lirsi fra le orgie briache, e fui testimonio dolente di quali e quante bassezze d'animo possono essere sorgente nell'artista i contaminati costumi, la supina ignoranza, lo sprezzo ad ogni pudore! Quale levatezza di pensamenti, quale profondità di sentire ci sarà dato sperare da uomini cotanto rotti ad ogni più sfacciata licenza? Come domandare a costoro che si alzino sino all'idea, se appena conoscono la dignità della forma? Come sentiranno le soavi e sublimi inspirazioni del Cristianesimo giovani a cui il nome solo di religione è quando stimolo, quando segno a vili sarcasmi? Perchè sorprendersi se gli artisti di Germania e di Francia sono sì bene addentro nell'arte di porgere alle invenzioni loro verità ed affetto, se li vediamo di ogni civile disciplina farsi diligenti cultori, e quindi portare fra la società i modi scelti di una forbita educazione?

Non è molto tempo che da alcune accademie si stima aver riparato ai danni testè notati, ed aver bastevolmente provveduto alla educazione letteraria e morale dell'artista, istituendo cattedre d'estetica, dalle quali si cerca diffondere un po' per giorno astratti precetti sul bello o nozioni riguardanti la storia delle arti. Io non tengo alla opinione di quelli che reputano tutti i trattati di estetica, da Aristotile sino a Venanzio, inutilissimi a far sentire ed operare la vera bellezza; ma penso poi che un semplice corso di vaghe ed indeterminate regole estetiche, non ringagliardite dall'affetto mai, mai fecondè di quella forza che fa ripiegare l'anima in se medesima a cercare nella vita intima quella poesia che è fiaccola di verità e madre di pure gioie, perchè venute dall'amore e all'amore cupidamente rivolte; sia lontano dal poter bastare all'educazione della mente e del cuore, nè valga già assai a rinfiammare nei dipinti e nei marmi odierni il soffio di vita che ad essi manca. — Quando mai utilità vi fosse, non

sarebbe certo per giovani non istrutti prima quel tanto che è necessario per saper indovinare facilmente la soluzione o l'applicazione di quegli astratti problemi, di quella filosofia nebbiosa (1).

È per questo che le accademie dovrebbero non porgere insegnamenti così tardi ad ingegni non preparati o guasti dall'abbietto vivere di famiglie impudicamente rissose; ma provvedere a ciò di buon'ora, quando i giovinetti cominciano a tener fra mano la matita. Allora ogni utile ammaestramento si appiglia profondo nell'animo: allora impedisce che l'errore, l'ignoranza, il vizio, queste piante parassite del pensiero vi si abbarbichino tenacemente. Perciò parmi sarebbe non disutile che le accademie fossero quasi collegi in cui stessero i giovinetti, almeno pegli anni primi, e venissero per tempo guidati specialmente in quella morale che è tanto spesso contaminata dalla impura vita fra cui lasciamo, deboli o maligni noi, infradiciare le famiglie povere dalle quali esce d'ordinario l'artista. — Nè è già ch'io pensi venire acconci i collegi a rallargare l'affetto e quello spirito d'osservazione che pur sì fortemente lo vigoreggia e rincalza; ma penso che in tanta bassezza fra cui, doloroso a rammentarlo, s'infanga ancora il popolo d'Italia, sia meglio, pegli anni almeno dell'infanzia,

(1) Quando leggo certe filosofie e certe estetiche destinate per l'arte, mi vien sempre a mente il fatto di quel galantuomo che trovandosi ad una predica di oratore tenebroso nella dizione, ma lodato dai più (e forse lodato perchè tenebroso), andava dicendo al suo vicino tutto orecchi ad ascoltare: *Amico io nulla comprendo di questo labirinto di argomentazioni;* a cui l'altro rispondeva stizzito: *E come vuoi che s'intenda, se la è tutta filosofia?*

Se io dovessi consigliare ad un giovane artista un libro di estetica utile all'arte sua veramente, direi, *La Bellezza educatrice* del Tommaseo. — Quanta verità rincalorita sempre dall'affetto! quanti voti, nè superbi, nè irosi, consolati da fervida speranza! — E quella varietà di forme e di osservazioni stretta da un vincolo potente ed uno, come aggiunge efficacia e bellezza!

quando ogni impressione è come suggello di bronzo su ferro rovente, tener i giovanetti lontani da ogni puzzo sordido per colpe. Oh! venga dì (e quale anima non superba o nemica al bene non piange ripensando quanto sia lontano) che il povero d'Italia, e questa plebe che potrebbe essere sì amorosa ed è misera tanto, vada avviata a più civile fine, nè l'ingegno e l'animo infardi nel sozzo delitto; allora schiudiamo i collegi, e si spandano nel consorzio domestico e sociale i giovinetti, che l'esempio dei padri non sarà cappa di bronzo alla dignità del pensiero; ma vita, e forza, e lungo abbracciamento di affetti!

Non avrò bisogno di dire, io spero, che non vorrei vedere questi giovanetti artisti allevati in quella educazione comune, malamente dispensata ad ogni maniera d'ingegni e di condizioni, colla quale ora di solito od arrestiamo o forviamo lo intelletto dei fanciulli. Quel sistema di insegnamento, dannoso certo anche a chi vuol battere la strada delle lettere, perchè inteso a formare dei vuoti incettatori di frasi eleganti ed armoniose, anzichè dei pensatori utili all'umanità, lo è senza dubbio ancora più a colui che si consacra intieramente alle arti. Almeno chi ora fra noi batte la spinosa via delle lettere, anche con quelle tante catene ai piedi, a forza dei molti studii che si vogliono rinsaccati nella sua mente, o bene o male va innanzi. Se avrà ingegno pronto e veggente, colla fatica, colla fiducia, coll'affetto potrà distruggere una parte almen della tabe contratta; ma il povero artista che tante ore del giorno è forza doni a'suoi pennelli, ed a tutte quelle difficili e lunghe pratiche che sono domandate dall'arte, se lo avviate per la via che ora battono i più dei giovani cui si pretende dare scelta educazione, come volete che trovi tempo a dipingere? Eh! ci vuol altro che ritagli per quelle noiosamente inutili lungherie della più parte fra le nostre scuole letterarie. E poi, quando lo avrete ridotto

un bel dottore di greco e di latino, credete di averlo fatto un pensatore, un poeta? Di questo già tutti si accorgono, e quindi non fanno luogo a scelta; e quando bramano che un giovane sia avviato nella statuaria o nella pittura, lo cacciano in un'accademia ignorantissimo, senza per nulla curarsi che gli sia insegnato neppure un iota di quanto potrebbe mutarlo d'artigiano in artista. Quali insegnamenti dunque dovrannosi ommettere, quali ritenere nella educazione letteraria dell'artista? Su quali durar più, su quali meno? Da quali cominciare? Serie d'interrogazioni, a cui non siamo in grado di saper acconciamente rispondere. Pure osiamo avanzare alcuni pensieri, perchè i più veggenti di noi o li correggano se torti, o li rallarghino se incompiuti e ristretti.

Bando prima di tutto a quei fatali sei anni spesi solo intorno al latino, anni che scorrono inerti nella vita del pensiero, il quale non si arricchisce se non di vocaboli e si rimane digiuno d'idee. Bando a quelle invariabili regole rettoriche che si fanno non freno, ma abbietta pastoia alla fantasia. Bando alle antiche fasce della logica, che ravviluppano, anzichè lasciar libero, lo intelletto. Bando a quella dialettica e a quella falsa eloquenza che insegna a vincere l'avversario perdendo di vista il vero. Bando a quelle servili imitazioni di semplici forme; a quella sottigliezza snervata e puerile di argomenti, di distinzioni, di applicazioni; a quella gonfiezza di numero, d'immagini, di affetto, di gravità, di minutaglie, che intenebra prima la mente, poi le scritture dei giovanetti cresciuti ai più eletti studii della letteratura. Tutte queste pesti non appuzzino no col mortifero loro soffio il povero artista.

Apprenda egli negli anni infantili i rudimenti della lingua italiana; impari a scriverla decentemente (che vuol dire molto meglio di quello sogliano scriverla gli alunni

dei nostri collegi e dei nostri seminarii). Delle scienze più necessarie all'uomo e che gli accrescono vantaggiose cognizioni, apprenda quel tanto che basti per non ignorare di che si componga il creato. Perciò impari non più che gli elementi della fisica, della geometria, della chimica, ec.: ma ben altro che gli elementi, ben altro che le prime norme conosca della religione e della morale, fondamenti e basi di ogni sapere, fonti da cui deve sgorgare quell'affetto, quell'amore che soli possono sospingere a grandi voli la mente. Fornito così l'artista dei mezzi acconci ad intendere e profondamente sentire lo spirito ed il valore dei libri, si ponga a studiar quelli che più si attagliano ai bisogni dell'arte sua.

Sia primo tra essi il volume che dovrebbe starsi fra le mani d'ogni uomo, qualunque fosse l'ufficio, la condizione, la povertà o la ricchezza sua, voglio dire la Bibbia. Essa apprenderà all'artista, insieme coi dogmi della fede, quanta luce raggiò dalla più pura, dalla più amorosa delle religioni; e quando sarà chiamato a colorire sull'altare del Dio di misericordia i miracoli del Vero Eterno e di Colui che si umanò per rigenerarci, non avrà d'uopo di accattar dai teologi e dagli eruditi un freddo programma pe'suoi dipinti, e saprà sovra essi imprimere quel sentimento di sofferenza e di amore, quella sublime malinconia propria dei santi che patirono e pregarono per la fede; malinconia che è luminosa rivelazione di spregiati beni terreni, di gioie e dolori dal credente solo compresi; malinconia che nelle tavole dell'arte cristiana del trecento è sì bella, sì virginalmente santa, sì conforme al Vangelo, ed in quelle dell'arte peggio che pagana dei nostri giorni si muta spesso in meretricie od abbiette moine.

Quando era infelice moda riprodurre sulle tele e sulle muraglie i fantastici eroi dell'Ariosto ed i miti osceni dell'antichità, dovea ogni artista aversi fra mano soltanto i

libri che favellavano di quelle inutili favole; ma ora che l'età nostra, la Dio mercè, rifugge così dai lascivi amori del Ferrarese, come dalle mitologiche inezie; ora che sembra pigliare una direzione più utilmente storica, parmi che gli artisti italiani dovessero, dopo le sacre carte, meditare profondamente la storia. Nella storia sola troveranno quei fatti che meglio attestano la grandezza e la gloria delle nazioni; nella storia molti e grandi ed efficaci esempii di virtù e di amore.

So bene che vantaggio maggiore dovrebbe venirne al popolo se i pittori trattassero soltanto i soggetti tolti dalla religione del Vangelo. Questo alto scopo sentivano gli artisti del secolo XIV., i quali negli statuti delle loro confraternite scrivevano: « Noi siamo per la gratia di Dio manifestatori agli uomini grossi che non sanno lettera, de » le cose miracolose, operate per virtù et in virtù de la » santa fede, et la fede nostra principalmente è fondata » in adorare et credare uno Idio in Trenità, ec. » (1). — Ma queste cose poteansi pensare ed operare allora, ma adesso lo temo; ed anzi dubito che il volerle rinnovate sarebbe un forzare dannosamente i tempi, e per amore del meglio perdere di vista il bene. Tornarci ad infondere nel cuore la energica fede dei nostri progenitori del medio evo, quella fede che, sentita egualmente dagli artisti e dal popolo, produceva le sante immagini di Giotto, del B. Angelico, del Francia, parmi per ora piuttosto impossibile che difficile impresa; e molti anzi dicono che a questo non potremo ricondurci mai più. Tanto io non so, ma so bene che a rimetterci in via non basta sicuramente la voce forte e generosa sì, ma pel discordante frastuono dei più, inascoltata, di alcuni pochi che scrivono e parla-

(1) *Statuti dell'arte dei pittori sanesi del* 1355, nel vol. 2 del *Carteggio d'artisti* pubblicato dal dottor *Gaye* coi tipi del Molini in Firenze 1840.

no parole di sublime speranza, senza curare beffe e sghignazzamenti. Troppo questi beni materiali, di cui possiamo godere, ci sembrano degni di tutte le cure nostre; troppo una filosofia osservatrice, indagatrice, notomista paziente del corpo e dello spirito si è fatta vita e nerbo degli intelletti nostri; troppo è il dubbio in alcuni, la noia in molti, la indifferenza in quasi tutti, perchè possano ora le verità religiose, dipinte o scolpite, favellarci un commovitore linguaggio.

Poi quelle stesse forme di leggi, di ordinamenti politici, di vivere civile, al cui perfezionamento tanto mira l'età, ci tolgono ogni dì più quel vincolo potente che nel medio evo collegava la preghiera colla battaglia, il monaco, primo germe del popolo, col popolo stesso; le associazioni colla chiesa, la libertà colla religione, l'uomo coll'altare. Chi era allora che non sentisse come il Vangelo spezzava le catene di tutti, e tutti volea accomunati ad un banchetto di fratellanza e di amore? Chi è adesso che di tanto sublime vero vada profondamente persuaso? Non bisognano prove a ciò; ma se alcuna potesse meglio raccertare, basterà la seguente. Sul cominciare del secolo presente alcuni artisti tentarono una riforma, camminando le grandi orme lasciateci dall'arte cristiana del trecento; ma questo ritorno alle soavi creazioni di Giotto e del B. Angelico nulla produsse di veramente grande, perchè immaturi o non compresi i sentimenti che doveano fecondarlo: immaturi pegli artisti, cui i pochi studii, portati solamente sulla forma dell'arte del trecento, non erano bastanti ad arrivare quell'altezza; non compresi dal popolo, o corrotto o svigorito tanto, da non trovar quasi più una efficace parola nel simbolo religioso. Si rifecero, imitando con servile, quindi fredda mano, i santi dell'Orgagna e di Simon Mèmmi; ma lo spirito e l'affetto che avviva quelle divine figure non si rifece, nè potea rifarsi;

perchè ai più degli artisti la mente non dava fiamma sul cuore; se ne eccettui alcuni Alemanni che, bisogna dirlo, o perchè più credenti, ossia perchè secondati da più onesto popolo, guadagnarono da questa reazione religiosa bene all'arte, dignità alla nazione. Ma in molta parte di Europa, è inutile o colpevole dissimularlo, la fede nel Vangelo è parola vuota di senso, quando non è irrisa. Quanto tempo ancora per correggerci e ringiovanirci!!... E intanto perchè abbandonare spenzolate le braccia e rimanerci inoperosi? Perchè non adoperarci di montare alla cima, per una via lunga sì, ma che pur sale; e profittare di quella sorta di fede che ancora ci sopravanza, cioè quella che viene a noi tutti dallo studio della storia, e nei meno traviati, dall'affetto della famiglia? Almeno proviamo.

L'uomo nello studio del passato trova pure di che mitigare le scettiche noie del suo presente; trova una potente speranza di un meglio avvenire: ed in tanta amarezza di dubbii una speranza anche debole è tesoro prezioso. Scorrendo quest'uomo le epoche fuggite, scorrendo le aristocratiche civiltà di Atene e di Roma, e quella libertà che incatenava cinque parti delle popolazioni per non accarezzare che la sesta; scorrendo, nei mezzani tempi, le stragi, le insanguinate fazioni, gli odii civili rinfiammati da feroci delitti, il vivere antico spesso senza tutela di leggi, il tradimento frequente, la vendetta proclamata virtù dei forti, molta l'ignoranza e persecutrice, la vita e le robe alla mercè di signorotti avidamente crudeli; raffronta colla immaginazione il presente al passato, e s'accorge che un salutare progresso lo condusse al bene di cui ora fruisce. Abbia dunque egli dalla storia effigiata sulle tele e nei marmi questo caro conforto; mediti su quei fatti e goda di essere nato oggidì, e porti in tal guisa nell'animo la convinzione, che non il mondo si peggiora invecchiando, ma invece ogni dì guadagna all'uomo un novello ben es-

sere coi prodotti dell'ingegno e coi diritti sociali fatti sacri in ognuno e garantiti da un patto che ci proclama tutti liberi, fratelli ed uguali. Quando la mente avrà rinvenuta nel passato così utile scuola, allora, anche senza volerlo, chiederà a se medesima quale causa operò questo prodigioso progresso; e quando pure si sarà stillata nelle più sottili astruserie scettiche, rammenterà finalmente che anche in mezzo a quel mare di sangue e di pianto, fra cui si bruttarono Roma imperiale ed il medio evo, fra passioni irrefrenabili e snaturati delitti, due forze sempre rinfiammate dall'amore furono lenimento alle miserie comuni: la donna ed il ministro del Vangelo. La prima alzata dalla servitù e dal fango in cui lasciavala il Paganesimo, divideva le pene e le gioie coll'uomo, ne allietava col libero sorriso le fatiche; e l'innamorato bacio suo, non più meretricio solletico ai sensi, era ala gentile allo spirito e catena agli affetti più santi. L'altro, mite e severo ad un tempo, ad un tempo paziente e sollecito, si inframmetteva per tutto ov'erano sciagure e pianto; e vi portava consigli e conforti, vi porgea la bramata voce della speranza, infondeva coraggio a' timidi, sgomento a' superbi, era balsamo alle piaghe di tutti gli afflitti, mostrava patria migliore ai morenti.

Quale sarà la mente che dinanzi a questo quadro consolatore neghi essere noi al solo Cristianesimo debitori di tanto bene; e che dal primo dì in cui il Divino predicò la santa sua legge, preparossi fra mezzo al sangue ed al disprezzo la umana rigenerazione, che lenta sì, perchè combattuta spesso, ma pur continuamente operosa, porterà questa fragile creta a sicuro trionfo? Ecco allora anche l'uomo il più freddo alla fiamma di religione, ridivenir credente; ecco la storia fatta maestra di civile sapienza e di virtù; ecco senza sforzi od immaturi o non compresi l'arte avviarsi al vero e più spirituale suo fine, nè esservi

più bisogno di raccomandare il ritorno agli argomenti cristiani; perchè gli argomenti cristiani saranno desiderio o gioia comune. *Ove è una religione che insegni agli uomini la speranza e l'amore, non muoiono le allegre idee,* disse un vigoroso intelletto (1).

E sia pure che a mezzo di queste rappresentazioni storiche non si giunga a rinvigorire la fede; sia pure che altro bene non si consegua se non di persuadere allo scettico che il Cristianesimo va almeno venerato come utile riforma sociale: e non avremo guadagnato molto, se in luogo della indifferenza, del dubbio, del ghigno beffardo, entrerà negli uomini profonda stima verso questa religione di bontà e di pace? — Dalla stima all'amore è breve la via.

Più ancora della storia, sarebbe forse vigorosa parola all'animo la rappresentazione di quelle scene domestiche fra cui solamente e crescono e si alimentano adesso gli affetti, i sentimenti, le passioni che sono continua vita e fuoco del cuore; adesso che la società respira tutta, e spera, e teme, ed ama, ed odia, fra le riposte pareti della casa, fra l'intimo vivere della famiglia. — Fuori della famiglia, ai più, o il dubbio o un disinganno più amaro ancora del dubbio. Quando io parlerò della scelta dei soggetti convenienti al pittore, dirò alcuna cosa intorno a questo importante tema, ma ora è mio debito discorrere sulla educazione letteraria propria all'artista, e proseguo.

A fine che i sopra indicati studii diventassero veramente utili, sarebbe necessario fossero insegnati con sani metodi. Perciò io credo che l'artista non possa no valer lui solo a meditare e comprendere l'essenza degli accennati libri, ma è bisogno che alcuno glieli venga sponendo e gliene apprenda lo intrinseco spirito e la maniera di studiarli. — A tal uopo sarebbe, io penso, utilissimo che

(1) *Tommaseo*. Della Bellezza educatrice. pag. 43.

nelle accademie vi fossero apposite cattedre nelle quali s' insegnasse la storia applicata direttamente alla pittura e scultura. Il seguente sarebbe, se non erro, il metodo da preferirsi. In poche lezioni dovrebbonsi indicare le più importanti epoche della storia, specialmente italiana; perchè intorno agli avvenimenti di questa bella quanto infelice patria, bramerei che ponessero tutti i lor pensieri gli artisti. Nè di queste epoche mi piacerebbe si raccontassero solamente i politici cataclismi, le ambizioni dei re, e quei male augurosi frutti che esse crescono a rovina sociale, le guerre, le battaglie, le predate città; ma vorrei che si notassero le gioie e i dolori del popolo, i lanci energici della mente, le scoperte, gli errori, i diletti, la religione, la universale moralità; insomma tutto quanto serve a mostrare il grado di civiltà di una nazione e di un'epoca, e quella impronta che essenzialmente la differenzia da un'altra. Le grandi sventure con cui i potenti un tempo gravavano il collo del popolo, pur troppo si somigliano tutte in ogni secolo, per bastare sole ad imprimere uno speciale carattere alle grandi ere della umanità. Per giovare questo scopo è mestieri dar conto di quei drammi popolari, di quella vita intima delle famiglie, di cui spesso tacciono molti storici, per quel mal vezzo succhiato col latte, di volerli considerare inutile minutaglia.

Contraddistinti i caratteri principali di queste epoche, mi piacerebbe che l'insegnante lumeggiasse in ognuna quei fatti che più sono degni di vivere perenni nella memoria degli uomini. Quelli che rivelano le ire de' cittadini contro de' cittadini, le bassezze e le ferocie dei tirannetti, le tanto amare discordie d'Italia, non vorrei fossero nè la più numerosa, nè la più nobile parte di questo novero: non vorrei anzi venissero registrati, se non allora che la punizione o lo spregio del vizio in loro stessi portando, potessero farsi o scuola od efficace conforto alla virtù la-

cerata. — Dire che i fatti orridi ed i colpevoli sono sempre vitupero dell'arte è follia, perchè il narrare i delitti e le immanità dei maggiori può diventare grande lezione agli avvenire: meglio però raccomandare quelli che mettono in luce virtù ed amore verso i fratelli.

Dovrà poi il precettore indicare il punto drammatico e, come direbbesi dai retori, tragediabile di quei fatti; indi porgere quasi una specie di programma in cui fosse mostrato precisamente il sito ove accaddero; chi vi stava presente; di quali abiti vestito; da quali passioni agitato; come disposto il personaggio principale relativamente ai secondarii; di quale stile le architetture; se sfarzoso o povero il fondo: e tutto questo a fine che lo spettatore possa ricevere, non solamente una profonda impressione, ma ancora riconoscere d'un tratto l'età, il luogo, le circostanze fra cui il fatto seguì.

È cosa questa più che non si pensa essenzialissima, poichè i più degli artisti, fedeli ora al costume meglio assai di cinquanta anni sono, ignorano però ancora la maniera di far apparire sotto vesti antiche usi, abitudini ed uomini che non sieno quelli stessi fra cui viviamo. Dice bene Montabert (1): « Nos peintres, nos acteurs se » sont-ils identifiés vraiment avec la manière dont les an- » ciens ajustaient les vêtemens, dont ils portaient ou ma- » niaient les utensiles, les armes? Le goût, la manière, la » mode moderne et nationale ne perce-t-elle pas au milieu » de ces costumes grecs, romains et étrangers? Et si on est » en effet dépaysé par la forme de quelques objets, l'est-on » aussi par toute la physionomie du costume, se sent-on » véritablement à deux mille ans de nos modernes, et pren- » drait-on une composition d'aujourd'hui représentant des » Grecs, pour une composition grecque? »

(1) *Montabert.* Traité complet de la Peinture. Tom. VI. pag. 352.

Un pregiudizio predicato da varii scrittori è forza poi tenti distruggere con vigorosa parola lo insegnatore. Levesque, Watelet, Quatremère, Monges, Visconti e lo stesso or citato Montabert pensarono, che poco importi la fedeltà del costume se non vada congiunta a quelle che essi chiamano leggi ottiche del bello; essere anzi meglio non curarla, come fecero nelle statue dei numi gli antichi, e nei costumi moderni Guido, Greuze, Wandermeulen ed altri; di quello che arrischiare per soverchio amore di esattezza di non raggiungere le norme predette. Questo principio, frutto di menti che stimavano consistere la bellezza non già nella verità, ma in certa scelta artificiosa di belle forme, guida per forza a convenzioni tanto più pericolose, quanto più si appoggiano soltanto sui capricci della immaginazione non raffrenata dal vero. — È incontestabile che nella osservanza del solo costume non sta la bellezza poetica e storica di un dipinto, e che l'Eliodoro e la Trasfigurazione toccano l'animo anche con molti anacronismi di abiti e di architetture; ma è incontestabile pur anche che più agevolmente e profondamente ci commuoverebbero se in ogni segno rammentassero non altro che il secolo in cui quei fatti avvenivano. — Diventa poi indispensabile che questo insegnatore tenga minuto conto delle passioni che doveano nel momento del fatto agitare l'animo di ogni uomo che in quello intervenne, e noti poi come e quanto quegli affetti dovessero farsi più o meno palesi, a seconda del variare dei tempi, degli usi, dei bisogni, delle leggi del governo, della civiltà insomma.

Un difetto comune ai mecenati ed agli artisti m'invita a raccomandare a questo istruttore storico ch'egli bene contrassegni quei fatti i quali hanno, è vero, un'importanza politica o morale, ma alla pittura non sono acconci, perchè mancano di movimento e di dramma, e solo si operano, per dir così, nello interno dell'animo, senza

manifestarsi allo esterno. Dal trascuramento di questa avvertenza ne viene che molti dipinti, anche importantissimi per la bellezza della forma, riescono freddi e senza parola pel cuore. Gran parte di ciò che tocca profondamente nelle scritture, figurato coi pennelli illanguidisce e lascia l'animo freddo. I diritti della pittura da quelli della poesia son diversi; diversi quindi i doveri di entrambe. Su differenti territorii esercitano la loro dominazione; perciò sarà utile che l'istruttore fissi bene i confini di tutte due, affinchè l'una non usurpi all'altra il terreno. Per far ciò non si rannuvoli nelle astruse astrattezze di quell'acuta mente del Lessing: basta ch'egli mostri evidentemente, non tanto con teorie, quanto con esempii bene scelti, che ove bisogna per commuovere l'affetto valersi di certa successione d'immagini e d'idee, quello è regno peculiare della poesia. Ove giova agitarlo colla rappresentazione di un fatto, di un momento ricco di gagliarde passioni, in cui l'uomo può appalesare esteriormente quanto gli sta dentro del cuore, allora viene opportuna l'arte dei pennelli. .

Per meglio agevolare agli artisti e la conoscenza dei fatti e la particolare loro moralità, parmi verrebbe utile un libro, nel quale fossero narrati tutti i principali avvenimenti della storia italiana (quelli già s'intende che si convengono al dramma pittorico) per ordine alfabetico a seconda delle virtù e de' vizii che racchiudono, e di cui possono farsi efficace testimonianza. — Per esempio, sotto la parola *Adulazione*, porrei tutti que' tratti di bassezza cortigianesca con cui ed il Guicciardini ed il Macchiavelli strisciarono dinanzi ai tiranni della infelice Firenze; ed il cardinale Francesco Zabarella, orrido esempio di fiaccata amicizia nelle sventure, abbandonava l'avversa fortuna dei suoi Carraresi per secondare e piaggiare la prospera dei veneti conquistatori. Così pure, all'articolo

Bontà d'animo vorrei fosse noverato il troppo generoso perdono di Berengario I. re d'Italia, il quale, prevenuto che certo Flamberto nobile di Verona, a lui legato per mille vincoli di domestichezza, pure congiurava contro di lui, il volle condotto dinanzi a se, ed anzi che rampognarlo agramente di tanta colpa e punirnelo, bramò ancora stringerselo amico, ed offerendogli una coppa d'oro gli disse: *Fa che essa sia pegno fra noi dell'obblio del tuo fallo e del tuo ritorno alla virtù.* Tratto di nobilissimo animo, tratto raro in ogni uomo, rarissimo in un regnante del secolo x., non forse frequente neppure nei coronati di età più civili. Gran danno che a tanta magnanima grandezza sì male rispondesse la perfida ingratitudine di quell'infame Flamberto.

Fino dagli anni miei giovanili, quando tante cure consecrava allo studio delle arti, io sentiva il bisogno di un così fatto libro, e nella adolescente mia vanità d'autore tentavo pensarne il disegno; ed in certi quadernucci che ancora conservo, ne stendevo così a caso qualche brano. Eccone alcuni.

Fermezza d'animo nella morte. Dante Alighieri giunto all'anno 56.° dell'età sua si giace moribondo in Ravenna fra le braccia di Guido da Polenta e dei principali cortigiani di quel principe. L'insigne Ghibellino si starà a sedere in un letto, e si appaleserà affralito per la malattia, ma non abbattuto nell'animo; egli anzi mostrerà molta energia nel dettare ad uno de' circostanti quei famosi sei versi latini: — *Jura monarchiae, etc.* — detti i quali, spirò la grand'anima. Guido, buono, affabile, caldo di fervida amicizia per l'illustre ospite, gli prodigherà ogni cura amorosa. Un sacerdote conforterà il sommo poeta a ricongiungersi al Dio di cui cantò con sì alto verso le glorie. La stanza sarà semplice e per forma e per addobbi. Qua e là andrà fregiata di qualche ornamento che

ricordi le costumanze e le architetture del medio evo: fuor delle finestre potrebbesi vedere alcuna delle insigni basiliche ravennati, erette nei tempi dell'Esarcato, o forse in lontano il sepolcro di Teodorico. Molti rotoli e libri staranno e sulle seggiole e sulle tavole. Nè si dimenticherà di porre da presso all'immortale italiano la famosa stuoja dietro la quale furono rinvenuti gli ultimi canti della Divina Commedia (1).

Fermezza d'animo nelle donne. Ordelaffi, signore di Cesena, affidò la difesa di questa città a Cia o Marzia degli Ubaldini sua moglie, figlia di Vanni signore di Susinana. Marzia si chiuse in Cesena sul cominciare del 1357 con sua figlia nubile, un figlio e due nipoti ancor nella infanzia, le due figlie di Gentile da Mogliano, un tempo signore di Fano, e cinque damigelle. Poca truppa ella avea; Sgaraglino da Pietragudula, suo fidato, la tradiva. Gli assedianti avevano tanto avanzate le mine, e fatte sì micidiali le macchine da guerra, che la città stava per esser presa. Marzia vedeva di non poter da nessuna parte sperar soccorso. In questa situazione disperata, munito di un salvocondotto del legato Albornos, che allora stringea la città di assedio, se le presenta il padre, e la esorta con preghiere, con lagrime a desistere dalla inutile difesa: ma ella risponde farsi gloria di compiere il dover suo qualunque siane il pericolo. — Questo è il mio dovere, dice ella; che m' importa la morte? io obbedisco, non giudico. — Il padre a quelle fiere parole non replicò più istanze, e sconsolato partì. Ella non cedette se non quando i soldati suoi le dichiararono di non voler più durare in quella ostinatezza di continuare a difendere una piazza, che fra breve sarebbe stata senza dubbio preda del nemico (2). Quanti affetti magnanimi e dolci ad un punto

(1) V. *Arrivabene*. Secolo di Dante.
(2) *Matteo Villani*. Lib. VII. Cap. 69 pag. 445.

in questo soggetto! Bel contrasto vedere le preganti lagrime del vecchio, i timori delle giovinette e de' fanciulli, la virile fermezza di Marzia! Sarebbe poi bel fondo in lontano lo affaccendarsi dei soldati a preparare congegni onde impedire i danni dell'inimico (1).

Ognuno vede, come dettando su questo sistema un libro, ne uscirebbe come una specie di dizionario storico-morale, che tornerebbe di somma utilità agli artisti, perchè offrirebbe loro, non solo un gran numero di fatti storici, ma anche lo ammaestramento morale che da ognuno di essi può trarsi. Sarebbe una lezione continua di virtù e di affetti, che gioverebbe assai meglio di tante astratte dottrine filosofiche, e di quel simbolismo che si vorrebbe far uscire dalle allegorie, fredde sempre anche quando le inventa Rafaello ed Overbeck. Arrogi che gli artisti non avrebbero più d'uopo di molti volumi per formarsi una idea del come dovessero rappresentare un soggetto storico. Pel bene della pittura e scultura italiana, ardentemente desidero che un libro simile sia steso presto da chi, fornito di molte cognizioni storiche ed artistiche, ne comprenda l'importanza e l'uffizio.

Nulla per altro, io credo, gioverebbe un così fatto libro, se prima il giovane pittore non si ponesse ad apprendere gli usi e le costumanze delle varie nazioni con paziente accuratezza. I pochi cenni che su ciò egli troverebbe nelle pagine del libro di cui parlammo non possono bastargli all'uopo. È forza proprio conosca addentro tutte le vicende di quei costumi, e ne imprima nella mente le differenze, non soltanto col mezzo di semplici descrizioni, ma anche con tavole apposite tratte dai migliori monumenti. Varie opere abbiamo che si propongono il santo scopo di apprendere questa parte essenzialissima dell'ar-

(1) Anni sono, con quella perizia che gli è propria, colorò su breve tela questo fatto il professore *Lodovico Lipparini*.

te; ma quasi nessuna il raggiunge. Sono per lo più lavori riboccanti di erudizione, utile forse qualche volta al letterato, ma spesso inutile e sempre soverchia all'artista. S'aggiunga che d'ordinario son libri di così gran prezzo che male s'attagliano alla borsa dei poveri artisti, breve quasi sempre, ma brevissima poi finchè son giovani. Anche nella età detta aurea, nel fortunato secolo XVI. gli artisti sentirono questo bisogno, e Cesare Vecellio tentò supplirlo, pubblicando i suoi *Costumi del mondo*, indigesta mole in cui il falso troppo grandeggia sul vero. È permesso soltanto di dargli fede ne' costumi veneziani, quelli specialmente a lui contemporanei. Nel pericolo d'essere riconvinto di mendacio da ogni donnicciuola in cui si abbatteva per via, non fu sì impudente da inventarli di pianta, come spesso fece degli esteri. Molte altre opere simili furono pubblicate dopo con viste più o men generali, ma che di rado si proposero il giovamento dell'artista, e di rado quindi il soccorrono come avrebbe mestieri. I lavori di Giusto Lipsio sulle costumanze romane; l'Antichità spiegata da Montfaucon; i giganteschi volumi del Ciampini, dell'Arringhi, dell'Allegranza, del Boldetti, del Bottari, del Pelliccia sulle antichità cristiane; le opere vastissime sopra ogni sorta di costume del medio evo che ci lasciarono e Boetiger e Chery e Schoombek e Spallart, ec., accrescono cognizioni ai dotti ed agli archeologi, ma vanno doviziose di un'erudizione troppo straniera ai bisogni delle arti, per poter essere consultate con profitto da chi immagina un quadro storico. Nè certo quando furono pubblicati i libri predetti, l'arte sapeva sentire tanto bisogno; chè essa, infardata di baroccume e rotta ad ogni licenza, e gonfia solo di sfoggiare in pompa di colori, di stoffe, di nastri, di fantastiche architetture, tanto poco curava la storica convenienza, che le sarebbero venute d'impaccio le pagine che gliela insegnavano.

Non fu che a' nostri giorni, quando la età si fece più istrutta e meglio investigatrice della storia, che si pose più accurato pensiero a raccogliere ed illustrare i costumi dei popoli tutti. Varie opere hanno i Francesi che mirano con più o meno di utilità a mostrar veramente le vicende de' costumi. Fra noi fù il primo il dottor Ferrario a gettarsi colla maggiore estensione nella difficile impresa; ed il suo erculeo lavoro ci porge, per vero dire, un'ampia e ricca collezione di usi e di vesti d'ogni popolo e d'ogni età, per cui l'artista difficilmente può errare quando debba vestire i proprii personaggi e foggiare nel campo architetture acconcie al tempo, alla nazione, al luogo presso cui accadde il fatto. Ma oltre che l'opera è di un dispendio importabile alle forze degli artisti, essa è poi quando riboccante, quando scarsa, di quella sorta di erudizione che all'artista è potente bisogno. Oltre che alcune parti non sono nè convenientemente, nè chiaramente trattate; come, a mo' d'esempio, gli usi de' Veneziani, de' quali molti furono dimenticati, molti in troppa nebbia ravvolti, tutti troppo leggermente esaminati. In generale puossi affermare che tutto il medio evo fu dal Ferrario discorso troppo di volo: eppure importava svolgerlo con più di amore e di accuratezza delle altre età, e perchè meno noto, e perchè cotanto ricco di molteplici e svariati usi.

Meglio certo giova agli artisti il lavoro che con titolo simile a quello del Ferrario sta ora pubblicando il professore Menin. V'è d'ordinario copia, non soprabbondanza di erudizione; divisioni limpide e facili. Specialmente intorno a quanto riguarda le costumanze sacre del Cristianesimo, egli supplisce assai largamente al molto difetto di altri scrittori. Consultando il libro del Menin, potranno d'or innanzi gli artisti sferrarsi da quelle ridevoli ed ignoranti convenzioni con cui seguitano ad infardare i dipinti di chiesa. Così egli avesse voluto l'eloquente sua

penna e l'acuto suo sguardo fermare con più amorosa sollecitudine sul medio evo di questa Italia bellissima, cui, pur troppo, le cittadine fazioni, gli odii di castello a castello, le straniere tirannidi, alla dissidenza degli animi aggiunsero tanta varietà di vesti, di costumanze, di architetture. Così avesse voluto ogni parte della sacra penisola illustrare al paro della nostra Venezia, di cui, a parer mio, tanto ingegnosamente discorse il costume, che non so a quali altre fonti migliori potrà ricorrere d'or innanzi l'artista quando avrà a rappresentare i generosi fatti de' grandi repubblicani.

Questi libri sul costume lasciati senza opportune avvertenze fra le mani degli artisti, parmi darebbero poco frutto; diventerebbero più vantaggiosi se in apposite scuole si cercasse il più brevemente possibile di tracciare la storia del costume. Lo stesso professore che dovrebbe applicare gli studii storici alla pittura, potrebbe anche a questo ufficio venire opportuno. Vorrei poi che, abbandonata ogni vacua frondosità nello stile, ogni prolissità nelle descrizioni, meglio indicate che non sia d'ordinario nei libri le vicende dell'architettura e le ragioni filosofiche per cui negli usi dei popoli si operarono le principali mutazioni, questo maestro non tanto insistesse sulle diverse foggie di vestire, quanto sulle diverse abitudini domestiche delle nazioni ed anche sul clima loro; poichè da tali elementi sono originate le differenze così delle fisiche che delle morali forze, e giovano meglio di ogni altra causa a rendere l'uomo o molle o guerriero od effeminato od iroso. I capi dei Clan scozzesi avvezzi a vivere fra le rupi ed i ghiacci, a non occuparsi che di caccia, di necessità bisogna appariscano vigorosi della persona, ed in ogni lor atto è forza appalesino quel fare arrischiato e provocativo che è proprio di chi vive continuo fra mezzo ai pericoli. Per contrario, il musulmano dei nostri giorni uso a fumar di

continuo la lunga sua pipa ed a sdraiarsi oziosamente sui soffici divani, dovrà effigiarsi come uomo a cui la voluttà e l'oppio svigorirono braccio e cuore.

Bene insegnata al giovanetto la storia civile delle nazioni, si procuri di apprendergli ciò che potrà essere sì fruttuoso incitamento a grandi opere, quella dell'arte sua. Ha ragione Tommaseo d'affermare (e quando è mai che quel potente pensatore non s'accosti a verità?) che *la storia d'un'arte è sì collegata ai principii dell'arte stessa, che questa a quelli, e quelli a questa vicendevolmente essere sogliono illustrazione.* — Nulla meglio dunque che dalla viva voce di un abile insegnatore sia porta ai garzonetti artisti, ma vagliata però dai tanti pregiudizii, dalle infinite vacuità che fin ora le tolsero vigore e calore ne' libri che intesero a narrarla. Si mondi da tutta quella fanghiglia di nomi mediocri che l'affollano inutilmente; non si riduca, come fecero e fanno tanti, gretto indice di date e di opere; non si contamini con tante parole vapidamente laudatorie, vapidamente descrittive; sia parlato, ben più che di bellezze materiali e di pratiche tecniche, intorno al colore, al disegno, alla prospettiva; non si lodino i grandi soltanto perchè ebbero più nerbo di dottrine nella tavolozza e nella matita; il pensiero si alzi sempre gigante sopra la forma; si tenti, in una parola, sollevarla dalla melmosa gora in cui l'abbiamo lasciata cadere, sì che divenga ancora maestra di verità e di affetto.

Parmi che primo ufficio di una storia dell'arte dovrebbe essere fissare il fine precipuo a cui l'arte stessa deve mirare. Senza questa premessa è difficile troppo lo intendersi, difficile il chiarire ove sia da cercarsi l'utile, ove il diletto; difficile il mostrare come il secondo non debba essere che via per condurre al primo. Supponiamo che si avessero a tracciare le varie fasi della pittura e della statuaria. Sarebbe mestieri innanzi tutto persuadere che queste

arti non devono essere vana pompa di bellezza esteriore, un solletico meretricio; ma la eloquenza del buono rappresentata dal vero e dal bello. Perciò aver grave torto coloro che stimano fine dell'arte piuttosto il diletto che l'utile; rabbassarla e bruttarla quegli estetici che non la risguardano come un potente mezzo di fare sè e gli altri migliori.

A toccare quest'ardua mira è d'uopo persuadere che a nulla di buono può giungersi senza commovere il cuore, e come per far ciò sia necessario infondere la confidenza nella verità e nel sacro potere e diritto suo, di regnare sul mondo, sui fatti e sulle intelligenze. Ciò chiarito, non è più difficile persuadere che l'arte grande ed utile veramente non può essere che la rappresentazione del vero, ma solo di quel vero che consola la mente e la innalza, la fa più serena, più amorosa verso gli uomini tutti; ed idoleggia il bello morale sempre, ed il fisico allora soltanto che al primo diventa scala e sostegno. Non si ometta quindi nessuna maniera a dimostrare come bellezza non sia ove non è verità, ma non ogni verità racchiudere bellezza, perchè non sempre dall'affetto scaldata, non sempre opportuna a portare utile commozione o vantaggio. Perciò dovrassi far conoscere con tenace pazienza, essere tutt'altro che bello, tanto quell'ideale che si compone secondo certe rancide estetiche, di un'accorta scelta di parti vere tolte a prestito da tipi differenti, come quell'arte trivialmente improntata sopra inutile o dannoso vero, che si contenta figurare l'uomo esteriore ed i soli diletti del senso, dell'anima non si cura o la presenta spregevole.

Ordita questa semplice tela del bello, sarà bene rincalorirne la teoria cogli esempii disposti in ordine storico. Meglio dare principio dalla civiltà greca, che pigliare le mosse da più antiche nazioni. Presso gli Indiani, i Fenici, gli Egizii, ec. l'arte non fu che simbolo o linguaggio

religioso, non mai imitatrice delle azioni dell'uomo e delle passioni che gli commuovono l'animo. Si cominci dal mostrare come i Greci e per servire ai loro leggiadri miti, e per accarezzare i costumi loro, che solo miravano a guadagnare ammirazione alle belle forme dell'uomo, amassero piuttosto l'armonia esteriore che la profonda ed intima dell'animo. Nelle statue come ne' loro dipinti, principalmente quando figuravano divinità, mai volevano andasse perduta quella dignità e quella compostezza che, se raggela l'espressione delle passioni, conserva però la grazia e la nobiltà dei lineamenti. Perciò anche dove più d'angoscie e di lagrime doveansi appalesare, come nella Niobe e nel Laocoonte, quel tanto studio de' greci maestri a serbare in mezzo al dolore morale e fisico la più temperata mitezza nelle movenze. Roborate di molti esempii queste osservazioni, curi il precettore di far ben conoscere all'allievo, come ogni volta che si porrà a trasportare le immagini e le forme del greco scalpello sui dipinti rappresentanti fatti del medio evo o de' nostri tempi, commetterà un anacronismo imbecille, e falserà il vero. Peggio quando volesse far diventare tipo di santi e martiri le statue delle greche divinità; poichè la religione ellena mirando, non a combattere, ma ad allettare in ogni guisa gli stimoli del senso, la bellezza materiale divinizzando, è chiaro che dovesse prescegliere pei proprii numi un tipo che disvelasse questi troppo terreni pensieri, e quindi dovesse scostarsi dalle volontà del Cristianesimo, il quale, abborrente dagli appetiti del senso, tutto interiore e spirituale, domanda immagini in cui stia fissa l'impronta di una fede intesa a rinnegare di continuo l'impero della materia.

Fissate queste norme generali dell'arte greca, sarebbe utile portare un rapido sguardo sulla romana che fu da quella figliata, e mostrare colla maggiore evidenza

come dovesse alla madre essere inferiore e perchè non seppe o non volle proporsi miglior fine che la decorazione degli edifizii, e perchè è sempre debole un'arte che si fa imitatrice di un'altra. Perciò non più quella tanta cura alla perfetta armonia delle linee, non più quella idolatria alle squisite forme dell'uomo: solo un continuo intendimento all'effetto delle masse, perchè anche l'arte in Roma, pigliando colore dai costumi e dalla magnifica splendidezza di quel popolo imperadore, non mirava che a fermar da lunge abbagliando l'attonito mondo. Questo sarebbe il luogo a dimostrare quanto abbiano grave torto quei maestri di pittura i quali sbadatamente lasciano studiare ai giovani con egual cura, tanto le preziose statue di Grecia, in cui così rare bellezze racchiudonsi, come le decorative di Roma zeppe spesso di errori, sempre di convenzioni.

Guidando l'arte dal suo apogeo fino al suo massimo scadimento nel quarto secolo dell'era, sarebbe pur bello, come notò il Tommaseo, cercare in essa, quasi a dire la storia delle cristiane verità, e dimostrare le mutazioni che il Cristianesimo portò in tutte le parti dell'umano sapere, e più specialmente nel carattere e nelle mire dell'arte. Rintracciando nei monumenti e nei padri, nella tradizione e nella storia dei popoli le ragioni di questi rivolgimenti, si verrebbe a chiarire i fatti che meglio attestano quali modificazioni operò nell'animo dell'uomo il Cristianesimo. Verrebbesi a conoscere quanto della tradizione pagana e degli antichi metodi fosse o per involontaria abitudine o per necessità o per desiderio d'imitazione, ritenuto dall'arte novella. Quali vincoli, in una parola, uniscano l'arte e la civiltà pagana con quella germinata dal Vangelo.

Considerate le ragioni del fatto, bisognerebbe portare maggior luce che finora non si fece sul fatto stesso, e de-

lineare a grandi tratti la tanto o negletta o derisa storia dell'arte cristiana. Quindi tenendosi lontani, così dal troppo aereo idealismo di Rio e di Robert, come dal prosaico scetticismo di Masure e di Sommerard (1), tracciare le vicende del mosaico e della miniatura, i due rami in cui per tanto tempo visse fervida e solitaria vita la pittura cristiana. Bello sarebbe far osservare come i sacerdoti ed i monaci, *alluminando* codici nel silenzio dei chiostri, dovessero, per l'augusto ministero da essi volontariamente abbracciato, meglio comprendere le sublimi verità dei due Testamenti, e quindi con maggior amore e forza e nerbo d'affetti, saperle rappresentare sulle pergamene che dipingevano (2). Bello sarebbe notare come quelle preziose

(1) *A. Rio*. De la Poésie chrétienne, ec. Paris 1836. — *C. Robert*. Essai d'une philosophie de l'art. Paris 1836. — *Masure*. Philosophie de l'art. Paris 1837. — *Sommerard*. Les Arts au moyen âge, grandiosa opera in corso di associazione.

Forse gli scritti più fecondi d'idee, di luminosi fatti, di critica acuta intorno all'arte cristiana sono i varii articoli che in differenti tempi pubblicò sui giornali il valoroso autore della vita di santa Elisabetta regina di Ungheria, quell'alto ingegno del conte di Montalembert, e poi raccolse in un solo volume nel 1839 col titolo *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art*. Egli avrà nuovo diritto alla riconoscenza dell'arte e della storia cristiana, quando avrà data in luce l'opera già annunciata intorno alla vita ed al secolo di s. Bernardo, cioè dal 1091 al 1153.

So di offendere la modestia di due chiari italiani, ponendoli nel novero di quelli che meglio giovano, l'uno e colla matita e colla penna, l'altro cogli scritti soltanto, la soave pittura del trecento e del quattrocento; ma troppo mi pesa sentir tutto giorno gli stranieri lagnarsi, perchè questi studii nè si curano, nè s'intendono in Italia: è anche troppo grave dolore non aver che pochi nomi da citare a confutazione dell'amaro appunto. Ed in cima di questi nomi sono da porsi il professore Tomaso Minardi, di cui qui ricordo con perdonabile orgoglio la benivoglienza che egli sempre mostrommi, ed il conte Camillo Laderchi di Ferrara, la cui affettuosa amicizia mi è caro e potente stimolo ai solitari studii.

(2) « Les miniatures et livres de choeur furent surtout le refuge

rappresentazioni a poco a poco consecrate dal culto, dai riti e dalla sincera fede degli autori e degli osservatori, si facessero a poco a poco precetto invariabile alla pittura dei susseguenti secoli. Bello provarci storicamente come la scultura, rinata tanto prima della pittura, perchè di essa tanto meno difficile, e le mistiche pagine del Vangelo miniate nelle romite celle dei cenobiti, fossero le vere inspiratrici di quell'immenso gigante che fu Giotto, di quell'uomo che divenne la sintesi luminosa di tutte le arti del suo secolo, siccome Dante lo fu delle lettere. Lumeggiato così questo primo faro della pittura italiana, sarebbe utile additare come l'arte cristiana rapidamente avanzasse per opera dei discepoli di lui, principalmente in Firenze ed anche in Padova, ove più tardi seguitando i sistemi dell'immortale fiorentino, colorò miracoli il bolognese Jacopo Avanzi; ingegno altissimo, che la perizia tecnica associando ad anima eminentemente poetica, giunse a mostrare come la forma dell'arte allora sia da lodarsi a cielo, quando primo fine dell'artista è la rappresentazione dell'affetto e del bello morale; uomo che se non lo avessero per ignorante trascuratezza quasi dimenticato i nostri storici dell'arte, avrebbe nella opinione degli uomini uno de' primi seggi fra gli artisti di quel secolo. Lo insegnatore, nel mostrare ai giovani i rapidi progressi dell'arte cristiana, dovrà fermarsi a lungo *dinanzi a due uomini credenti perchè grandi, e grandi perchè credenti davvero;* due uomini che l'anima divina alzando al di sopra di questa povera creta, parvero attignere dal cielo quelle sante inspirazioni, quel sentimento di carità e di fede, quegli affetti puri, soavi, che trasfusero nelle benedette lor tavole. Voglio

du spiritualisme de l'art. Au sein des cloîtres la miniature conserve toute sa pureté primitive, tout en brisant complétement ses entraves byzantines ». — Parole piene di verità del conte di Montalembert nel sopra citato volume *Du vandalisme* ec. pag. 96.

parlare del B. Gio. Angelico da Fiesole (1), e di Francesco Francia.

Quando abbia con amorosa, quindi energica parola parlato a lungo di questi ingegni grandissimi, dovrà chi svolge a' giovani le vicende storiche dell'arte, considerare le ragioni morali e politiche che sul mezzo del quindicesimo secolo portarono, salve poche eccezioni, l'arte cristiana a languore, poi a rovina. Dovrà far osservare in primo luogo come l'avanzamento tecnico abbia, in certo modo, nociuto allo spirituale; come la forza di altri principii abbia condotto ad accarezzare solamente la forma ed a trascurare quasi intieramente il pensiero.

Potrebbesi, mi sembra, provare che tre cause principalmente spinsero l'arte a far precipua sua meta le pratiche tecniche, ed a studiare la natura materiale con più intelligenza ed amore. Furono queste, a mio parere, il ritratto, il perfezionamento della pittura ad olio e la prospettiva. Quando cominciossi nei dipinti a trovar gradevole lo introdurre le immagini de'commettenti e degli uomini famosi; quando fu costume in ogni tavola votiva di chiesa porre a piedi pregante il divoto offeritore; allora facilmente i pittori s'accorsero come fosse pur bello non limitare questo ritratto al volto soltanto, ma distenderlo ad ogni più minuto effetto della persona e delle vesti; allora cominciarono a proporsi siccome primo scopo dell'arte la più scrupolosa imitazione del vero in ogni sua parte. La più bella delle creazioni, l'uomo nudo divenne il primo e più accarezzato tema dei loro studii, e per tentare di meglio renderlo quale appariva, cercarono ne' cadaveri le ra-

(1) Per ciò che riguarda questo sommo artista potrebbe servire di guida quanto ne scrisse il Rio nell'opera citata, pag. 193; e meglio quanto ne disse il conte di Montalembert, che nei *Monumens de l'Histoire de Sainte Elisabeth d'Hongrie* delineò con maestra mano i pregi e la vita di questo primo lume dell'arte cristiana.

gioni delle esterne sue forme. Ma ad effigiare diligentemente i più minuti particolari del vero domandasi modello immobile per lungo tempo, e l'immobilità non puossi congiungere agli impeti mutabili dell'affetto. Non è dato che ai soli grandi ingegni non trovare in ciò impedimento ad accalorare le tele ed i marmi loro con quella espressione che manca al modello. Vuolsi grande energia d'intelletto per poter pensare e meditare dentro da se gli affetti che scorrono rapidi sul volto dell'uomo, vuolsi grande forza di memoria per rammentarli perfettamente come appariscono sul vero. Ma questo, che è dono del genio, possono pochi; quindi è che nell'operoso secolo xv. vediamo alcuni sommi far sì che il *naturalismo* nulla nuocesse alla spiritualità dell'arte, anzi la ringagliardisse; ma i più contentarsi della fedele imitazione esteriore del modello che spesso riprodussero freddo, inanimato, come infine posava dinanzi ad essi: prezioso difetto però quando si confronta con quelli del troppo lodato secolo susseguente, in cui si pinsero convenzionali e falsi, tanto i sentimenti dell'animo, che le forme dell'uomo.

Finchè la pittura non ebbe familiari che il fresco o la tempera, male potè fermare lunga attenzione intorno ad ogni piega, ad ogni menomo accidente del vero; ma quando conobbe più addentro la pratica del dipingere in olio; quando vide che non aveavi capello che da un sottile pennello non potesse venir riprodotto simile a verità per colore e per forma, allora non dubitò più di mancare di mezzi, che valessero a rappresentare con diligenza scrupolosa quanto le si parava dinanzi allo sguardo.

Deboli però sarebbero stati i passi del *naturalismo* nell'arte, se la scienza non li avesse sorretti colle acute sue speculazioni. Senza di essa ogni sforzo sarebbe rimasto un fatto non fulcito da principii, svigorito, isolato. Ed in quel secolo tanto in trovati fecondo, tanto per scientifica

luce famoso, la scienza non mancò di venire soccorritrice all'arte. Le matematiche, che tanto allora giovarono alla architettura, alla filosofia, alla strategía; le matematiche trovarono di nuovo quelle norme prospettiche che i greci pur conosceano, e le applicarono alla pittura; le applicarono ai fondi de' quadri, e vi fecero apparire archi di trionfo ed atrii e portici mirabili per verità di sfuggimenti; le applicarono a tutta sorte d'ornati e fiori e verzure; le applicarono finalmente all'uomo ed ai varii suoi movimenti, e trovarono, stupendo e fatale progresso ad un tempo, lo scorto. Ecco la prospettiva portare nell'arte potente rivoluzione, tutto sottoporre alle infallibili sue regole; ecco spartita per essa la vecchia dalla nuova scuola; ecco le inspirazioni del pensiero e del cuore sottomesse ai sottili problemi della scienza; ecco intronizzata per sempre la forma.

Un fatto se non nuovo, almeno con nuova maniera usato; fatto che, pari ad incendio il quale per lunghi giorni celatamente operoso, scoppia al primo buffo di vento, fece ancóra meglio sentire il bisogno di pregiar più la forma che il concetto. I greci maestri, fuggiti nel 1453 dalla conquistata Costantinopoli, sparsero vivo entusiasmo per quanto si collegava all'antica letteratura ellena. L'amore per la classica antichità di Atene e di Roma, fino dal rinascere della civiltà italiana, fervido voto soltanto nel petto di alcuni dotti, divenne ardente desiderio di ognuno quando la stampa, questo immenso motore della civiltà, cominciò ad offerire siccome primi saggi della sua prodigiosa efficacia, gli scritti dei sommi antichi.

Intanto le auguste reliquie di Roma pagana e le stupende statue del greco scarpello si andavano con amorosa cura disotterrando per opera ed incitamento di quell'animoso protettore delle lettere che era il papa Nicolò v. Al vedere quelle moli e quei simulacri, preziosi tipi di ar-

moniosa bellezza, ammirarono le genti, imitarono ansiosamente gli artisti. Più tardi Lorenzo il Magnifico fervido mecenate di essi, orna con quegli avanzi i suoi giardini di Firenze, e là corrono in calca scultori e pittori a domandare inspirazioni ai palpitanti marmi di Lisippo e di Fidia. Ecco l'antico divenuto pur troppo scuola dell'arte; ecco fatta moda la imitazione di esso; ecco un'altra causa che rende la forma signora di tutta l'arte, ed infonde negli artisti il convincimento, che nella più perfetta rappresentazione di essa sia chiuso il più degno scopo a cui devono intendere.

Fatto conoscere tutto questo ai giovani con più limpidi e brevi modi che sia possibile, potrassi far ad essi osservare come tali idoleggiatori della sola forma si spartissero nel secolo XVI. quasi diremo in tante sette, a seconda delle circostanze da cui andavano accerchiati. I Veneti cui le rive, i porti e le piazze dell'opulenta loro metropoli andavano gremiti d'uomini, per abiti e per foggie singolarmente capricciosi, vedevano di continuo frammisti al severo costume dei patrizii, le seriche stoffe de' musulmani e le greche zimarre e i color varii, vivaci, fantastici di cento nazioni, e perciò doveano amorosamente accarezzare più che ogni altra cosa il colore. — I Fiorentini ed i Romani, avendo tutto giorno sott'occhio i marmi prodigiosi di Grecia, credettero nel solo disegno ravvisare l'alto intendimento dell'arte; e tanto più stimarono fosse raggiunto, quanto meglio le norme antiche andavano seguitate. E pegli uni e pegli altri l'arte non appariva più che una ingegnosa maniera di rendere o più correttamente disegnato, o più succosamente colorito l'uomo esteriore. A ciò che lo innalza dai bruti, a ciò che lo raccosta a Dio, all'anima ed agli affetti suoi, nessuno pensava più. La poesia dell'arte era morta per tutto; per tutto, fuor che in una selvaggia vetta dell'Apennino. Fra le erme foreste, fra i

gioghi scoscesi, ove il Serafico alzava preci all'Eterno, perchè scendesse pietoso nel cuore dei dissidenti fratelli: fra i monti dell'Umbria, semplice, modesta, solitaria una scuola pittorica si nutriva di sublimi inspirazioni, e solo tentava rimbellire la forma, perchè meglio mostrasse l'altezza de'concetti. Ecco sorgere per essa Gentile da Fabriano, il B. Angelico, Benozzo Gozzoli, Lorenzo de' Credi, il Perugino, il Pinturicchio, e finalmente Rafaello, l'angelo dell'arte che con sicura penna volò sopra tutti, e lasciolli tanto da se lontani, quanto lo spirito dalla materia.

Ma la nebbia universale dovea di forza ravviluppare anche questo raggio di luce purissima. Dopo Rafaello, e forse ancora in lui stesso negli ultimi anni della breve sua vita, l'arte divenne prosaicamente materiale, prosaicamente disegnatrice, prosaicamente grandiosa. Michelangelo, anima più straordinaria che sublime, più gigantesca che grande, più avida di singolarità che di affetto, irosamente sprezzatrice d'ogni legge, e pur serva alla più rea delle leggi, la convenzione, gettò nell'arte i semi del susseguente decadimento. I costumi nel secolo XVI. contaminati, la ignava superbia de'ricchi, le catene spagnuole lungo lutto d'Italia, le industrie fiaccate, fede e speranza per sempre perdute, erano cause continuamente potenti ad impedire che la morta poesia risorgesse nell'arte, e che neppure mantenesse un ultimo filo di vita nella perfezione della forma, perchè ad età senza affetti, senza storia, senza morale, ad animi sazii o svigoriti, ogni forma doveva venire a noia, quando non sapesse mutarsi in solletico continuamente vario pei più ghiribizzosi travolgimenti. La ricchezza concentrata a ribocco in pochi oligarchi, li invogliò a sfoggiare in addobbi, è meglio non dire quanto strani, ed a raccomandare all'arte fatta allora femmina da conio ed immodesta adulatrice, quante più stravaganze o lascivie fossero, a fine di allietare un poco quegli occhi su

cui pesava greve l'orrendo sonno dell'abbiettezza. — Che non può l'oro in anime contaminate? Tacque la dignità di artista, ogni più levato sentimento pur tacque, e l'arte serva, strisciante, scorretta, rinzeppò vastissime pareti di macchinose fantasticaggini, e divenne inutile o vigliacca decoratrice.

Fra queste varie fortune che l'arte ebbe a sofferire, un fatto dovrebbe tentar di porre nella più gran luce lo insegnatore; fatto che potrebbe essere fecondo di grandissimo avvenire ai nostri artisti, se volessero approfondarlo come merita. Sarebbe opportuno con acconcie, quindi brevi parole mostrare, come l'arte cristiana ebbe in Italia ed altrove vigorosa vita, e più che due secoli trascorse fra glorie forse non accessibili più. Ebbe la sua era di splendidi onori l'arte allegorica che figurava sulle tavole ingegnosi concetti e personificazioni troppo spesso strane di virtù e di vizii: l'ebbe l'arte mitologica, la quale, innamorata dei resti del Paganesimo, riprodusse con avida sollecitudine ogni oscenità od inezia di quella sensualistica religione: la ebbe l'arte avvivata dal solo amore della forma, che nelle Veneri di Tiziano, negli angeli del Correggio, nelle lascive donne del Rubens appalesò a quale squisitezza di perfezione possa portarsi il colore ed il rilievo. Ma l'arte veramente storica, l'arte che in una scena da lei scolpita o dipinta rinnovella o mostra i sentimenti, gli affetti, i costumi, la civiltà di un individuo o di un'epoca; questa arte sublime o non vi fu mai od ebbe effimera e languida vita in alcuni pochi, esempii isolati che non poterono sollevarsi in utile scuola agli altri. Se si eccettui quel miracolo che fu Rafaello, anch'esso non intieramente senza peccato in ciò, chi mai toccò il sommo dell'arte storica dai greci a questa parte? Forse, e solo in pochi dipinti, il Pussino, il quale per altro tanto neglesse talvolta la forma, che nocque all'altezza e spiritualità del concetto. Spe-

ro che non si vorrà chiamare vera arte storica nè le vaste composizioni del Pippi nel palazzo del Tè a Mantova, nè quelle del Beccafumi a Siena, nè la tenda di Dario immaginata con tanto travolte stranezze da Paolo, nè le vane pompe clericali che il Vasari dipingeva, come dice con nobile sprezzo Giordani, *nella reggia di que' suoi Medici*.

L'arte propriamente storica è dunque campo, e vastissimo campo, ancora da mietersi. E l'età presente aiutata da tanto soccorso di libri, da tante notizie intorno al costume morale, alle vesti, agli addobbi, alle architetture del passato, aiutata da una letteratura e da una scuola storica energicamente rivolta a ricostruire in tutte le sue parti le età fuggite, e sopra tutto il popolo, da certi aristocratici istoricanti di un tempo cotanto dimenticato, parmi possa entrare ora sicura in questo campo e coglierne ricca messe. Basta che dalle servili imitazioni dell'antico e delle altrui maniere rifugga; basta che rifugga dalle fredde convenzioni; basta che consideri la forma, mezzo e non fine; basta che di inviscerarsi nei fatti storici che prende ad effigiare tenti, e lo tenti così, da indovinare il concetto, la espressione, la individualità, la poesia che racchiudono. — Ecco allora camminare innanzi franchissimi passi, stringendosi l'una con l'altra la mano tutte le arti; così quelle della parola, come le altre del bello visibile e sensibile: ecco la pittura proporsi e giungere il fine stesso delle lettere: ecco cessata una questione lunga, misera, vergognosa, che fu ceppo all'ingegno, gelo al sangue che sgorgava caldo dal cuore di tanti. L'arte si vedrà allora non poter essere che una sola: differenti mostrarsi unicamente i mezzi ed i linguaggi: e questa sacra parola scritta o parlata, scolpita o dipinta, sulle corde dell'arpa e nelle mille carole del giovane piede, dal libro e dalla colonna, sul teatro o nelle esposizioni accademiche, nel dramma o nella statua, nella chiesa o nel circolo, fra le armonie

dell'organo o nelle popolari canzoni, nella leggenda o nella storia, in Dante od in Rafaello, nella religione o nella famiglia, dover essere sempre amoroso vincolo e potente espressione dell'affetto.

Un artista che tutte le forze raccolga a giungere queste nobili mire, s'accorgerà come non nel solo passato questa poesia dell'affetto si stringa; ma anche nella età presente, fra gli uomini che ne circondano, sotto la monotona maschera d'indifferenza che ci ricopre, e sotto le adulate sale del ricco, e nei mal difesi abituri del povero, si rallarghi potente e viva fresca di animosa vita. S'accorgerà che la poesia e la pittura popolare non vanno spregiate o derise come arti ignobili: s'accorgerà che i dolori, le gioie, i sentimenti, gli odii, gli amori del popolo non sono da marchiarsi come indegni di occupare la penna ed il pennello; ma anzi fonte limpidissima di toccanti inspirazioni. Vedrà in fine che se la vita dell'arte è l'affetto, e se privato d'esso ogni bello appare puerile vanità; questo affetto non palpita, non si rinfuoca se non in ciò che da molti ingannati è detto *volgarissimo vero.* — Ed il proclamare colla rauca voce de'vecchi retori, come fanno taluni ancora, che questo è un condurre l'arte fra il lezzo e l'orgie della taverna, un ridurla fiammingata triviale, è tanta grettezza di mente, tanta ostinatezza d'errore, che a ripensarle mette ribrezzo. — No, le oscene rime del Burchiello e del Lasca, gli ubbriachi di Teniers, le fruttivendole di Terburg, i giocatori del Caravaggio, quantunque veri nella forma, non sono bellezza, perchè affetto non sono. Ma l'artigiana di Souvestre, ma la Esmeralda di Vittore Hugo, ma la Lucia del Manzoni; ma la povera pellegrina di Robert, ma i briganti di Orazio Vernet, ma le donne Sulliote di Ary Schëffer, oh! sono tanta e sì grande e sì energica bellezza, perchè affetti chiudono tanti. Ad epoca, che se pure in alcuna cosa crede è nella storia e

nell'affetto domestico, diventa incalzante bisogno formare gli artisti profondamente storici, pensatamente amorosi; così li avrete fatti maestri della nazione, e l'arte avrete sbruttata dalle livide schianze che adesso la sozzano. — All'opera dunque, o giovani; chè il porre la speranza in certi vecchi, cui il pregiudizio gelò il cuore e l'intelletto contaminò, è omai un porla nella fessa canna delle sacre carte, cui *si incubuerit homo comminutus, ingredietur manum eius, et perforabit eam* (1).

(1) Lib. IV. Regum, cap. XVIII., 21.

II.

SULLO STUDIO DEI TIPI.

Ogni uomo è condotto o dalla natura, o dal potente impero della educazione, o dal più potente della abitudine a sentire con maggior vigoria una passione piuttosto che un'altra, e quindi ad andare distinto da un altro uomo per un determinato carattere, il quale costituisce ciò che d'ordinario suole chiamarsi temperamento. V'ha chi ad ogni opposizione, ad ogni ostacolo posto a barriera della volontà, si lascia trascinare ad ire furiose. V'ha invece chi è uggioso d'ogni ombra, trema dinanzi ad ogni pericolo. Chi, novello Eraclito, in ogni bene vede il germe del male, tutto il creato colora di fosche tinte, piange sin quando gli sorride fortuna, perchè paventa non lontana la sciagura. Chi per contrario si getta dopo le spalle ogni cura affannosa; chi d'ogni cosa più seria fa soggetto allo scherno; chi si alza in galloria ad ogni favore; chi si fa diletto dei beni sensuali e si avvoltola nelle gore del libertinaggio; chi l'anima drizza di continuo alla suprema sapienza di Dio; chi si fa Dio del denaro, chi della mensa; chi profonde in lautezze, chi si gonfia in superbie.

Quando una di queste modificazioni dell'animo, dalle quali ogni affetto scaturisce e si originano i vizii e le virtù, penetra il cuore dell'uomo, così vi si abbarbica, che difficilmente altre vi possono germogliare contemporanee. Perciò quest'uomo anche nelle azioni insignificanti della

vita, anche in quelle affatto contrarie alla sua maniera di sentire, disvela i germi, e per dir così, i caratteri della passione da cui è predominato. Ognuna di queste passioni si appalesa nel volto e negli atti con segni esteriori determinatissimi, e che per nulla possono ingenerare dubbio quale sia il sentimento che pone in tempesta l'animo. Uno dei segni più distintivi della collera è il corrugar la fronte a cipiglio; la pietà e l'amorevolezza invece la spianano e la inchinano: l'allegrezza gonfia le gote, alza gli angoli della bocca e stringe gli occhi; la paura li mostra esterefatti e fuor quasi dell'orbita. L'uomo che ha l'animo più disposto ad una qualsiasi delle accennate passioni, tante volte le sente forse anche nello stesso giorno rinnovellarsi, che avvezza il volto ed i gesti ad appalesarne suo malgrado i segni esteriori: nè cessa dal mostrarli anche quando non è commosso dall'impulso che gli signoreggia l'animo. Può dirsi quasi che la passione gli lascia una impronta indelebile su tutto l'individuo. Perciò anche se ti accarezza discerni il collerico nelle nari gonfiate e nelle ciglia un po'aggrottate. Perciò se anche ti parla di coraggio e di eroismo ravvisi il timido al frequente girar dubitoso degli occhi, ed al pallore che a quando a quando gli veste la faccia.

Concludiamo dunque che l'uomo anche nella maggior calma dell'animo disvela pei soli segni esteriori, a chi lo sa ben meditare, da quale passione è più frequentemente predominato. E persino coloro che col livore ed il fiele nel cuore sanno comporre la bocca a sorriso ed affascinar gli inesperti con melate adulazioni, per farli preda delle lor giunterie, persino coloro non possono celare il vizio infame che tentano nascondere con ogni cura, il più fangoso, il più vile de' vizii, la ipocrisia. Ogni uomo quindi è tipo del sentimento che più frequentemente gli commuove l'animo e lo invita ad operare. Per la qual cosa io credo

che l'artista inspirato dal sentimento dell'arte sua, e che intende a raggiungerne il più nobile dei fini, l'espressione dell'affetto, debba far tesoro di questa verità, e ritrarne molti di così fatti tipi colle svariate loro modificazioni, a fine che gli sieno consiglio e norma quando deve nei suoi dipinti manifestare con evidenza le passioni ad una ad una. Io credo che accennasse a questo il grande Leonardo quando dettava il suo precetto 58.° che riporteremo più sotto parlando della espressione.

Smetta dunque l'artista quella massima di già pur troppo inveterata anche nei migliori, di accattare cioè i segni di queste stesse passioni nei capolavori degli antichi, ovvero in un ideale tutto fuor di natura, nudrito da una fantasia fradicia di convenzioni. Bene mi attendo che questa mia opinione venga marchiata quasi prodotto d'intelletto mal fermo, perchè non proclamata e non insegnata dai maestri e dalle accademie. Questa opposizione non imporrà se non a quelli che adorano l'autorità: a me no certo, che non rispetto l'autorità se non allora che si consocia colla ragione e col buon senso. Nè sicuramente io credo che questi due regoli potentissimi delle menti non pregiudicate sieno presi a guida da certe accademie, quando inculcano ai giovanetti le norme che hanno a seguire per ben esprimere le passioni. È quasi barbaro il modo con cui ordinariamente si educano quelle tenere pianticelle, ad effigiare sulle tele il potente linguaggio degli affetti. Senza aver loro mostrato quanta importanza possa rinchiudersi nello studio della fisiologia (1); senza averli condotti

(1) Quanto sia importante ai pittori la conoscenza almeno degli elementi della fisiologia, dimostrò con forti ragioni ed eloquente discorso il sig. cav. dott. *Giuseppe De Filippi* nella Dissertazione già da me citata a pag. 217 parlando dei Movimenti del corpo umano e della ponderazione.

Osserva egli in questo suo pregevole lavoro che l'anatomia descrittiva alla quale si dedicano gli allievi, porge loro piccolo sussidio;

mai ad essere spettatori dell'uomo quando le circostanze imperiosamente lo trascinano a dare libero sfogo al proprio carattere; senza aver mostrato in qual modo vadano i tipi distinti fra loro, si lasciano operare all'azzardo: ed essi quindi cercano nella natura e più spesso nelle statue i modelli, non già colla scorta di una ragione illuminata dall'esperienza, ma colla fosca luce del caso o di una accidentale simpatia. Ecco dunque che se il giovane dovrà per esempio figurare Carlo il Temerario che prorompe in invettive contro l'ipocrita Luigi XI. che il ratteneva prigione, non andrà già a rintracciarne il vero tipo in chi è abitualmente collerico, ma ci darà il ritratto di una bella testa maschile, aggiungendovi alcune contorsioni nel volto e nella persona tutte convenzionali; nulla poi curandosi, se quell'uomo che gli servì d'esemplare serrasse veramente nell'animo il sentimento della collera, piuttosto che della carità e della mansuetudine.

Da ciò ne viene quello strano contrasto che spesso si scorge fra il tipo e la passione che deve manifestare: da

imperciocchè la estetica non può in nessuna maniera essere ravvivata dal nudo ed arido esame del cadavere. Che importa, dice egli, di trovare nella figura dipinta i muscoli, le vene, le eminenze, le infossature del corpo umano delineate con ogni minuziosa diligenza, se vi manca l'essenziale, il calore, il movimento e l'azione, in una parola la vita? E questa vita, questa azione, egli crede non possa l'artista saperla trovare se non col mezzo dello studio della fisiologia.

Nè vuol già che egli divenga un dotto e profondo fisiologo come Haller e Gallini: gli sembra inutile che gli allievi pittori e scultori s'ingolfino negli studii e nei misteri più reconditi della natura e della vita, affannandosi di conoscere i fatti tutti e le funzioni più intime delle parti organizzate; ma gli preme che come s'insegna un'anatomia, così s'insegnasse anche una fisiologia pittorica, la quale dovrebbe incominciare dove finisce la prima, e finire dove al pennello cessa la possibilità di rendere la natura vivente. Questa dovrebbe dilargare il suo esame alla età, ai sessi, alle differenti razze umane, ai varii temperamenti, sentimenti e movimenti.

ciò quella, dirò quasi incertezza di espressione che scorgesi soventi volte nei dipinti moderni, nei quali assai spesso ci vien veduta una testa che interamente disvela l'affetto da cui dovrebbe essere commossa se fosse viva, mentre altre dieci intanto appalesano espressione falseggiata o per freddezza o per convenzione o per esagerazione.

È strano assai che gli amici dell'autorità adorino questo pessimo sistema, mentre l'autorità comanderebbe loro tutto il contrario: è strano che queglino stessi i quali si struggono in raccomandarci lo studio del divino Urbinate, non siensi per anco accorti, come egli in altra guisa operava, e raggiungeva la espressione nel modo appunto che siamo venuti accennando. Il Mengs medesimo che non era certo molto disposto a studiare i tipi delle passioni nella natura, dovette convenire che il Sanzio — « portato » sempre dallo stesso suo spirito grande, s'innoltrava al- » l'esame dell'espressione di ciascuna forma separata, con » che venne a conoscere che certi lineamenti di aspetto » portano seco anche certe espressioni e sono proprii a » certi temperamenti, come pure che ad una tal faccia ap- » partengono tali e tali membri, mani, piedi, ec. ec., e que- » sti univa egli con somma giustezza uniformando così an- » che l'aspetto ai movimenti ed alla figura » (1). — Queste giuste osservazioni del pittore filosofo intorno al Sanzio devono fare accorti i giovani, che la profonda cognizione dei tipi non consiste soltanto nell'improntare sulle fisonomie questo o quell'altro carattere, ma si distende anche ad indagare quali atti, quali gesti, quali pose sieno più familiari al collerico piuttosto che al voluttuoso; e come una stessa sensazione si differenzii a seconda che variano le età, il sesso, l'educazione, i temperamenti. Tutto ciò l'artista potrà apprendere dalla paziente e continua osservazione del vero; ma gli sarà mezzo agevole a raggiun-

(1) *Mengs*. Opere vol. I. Dei pregi e difetti di Rafaello cap. II-V.

gere lo scopo quello studio della fisiologia che ho raccomandato più sopra.

A tutti i più minuti particolari sarà poi in obbligo discendere l'artista, e tutti notare quei tanti e sì impercettibilmente varii movimenti delle mani e dei piedi, onde farli pur essi utili istromenti di espressione. Perciò sempre più mi faccio ad esortare i precettori a fine che inculchino ai giovani di copiar dal vero le estremità e di copiarle grandi almeno quanto natura. Raccomando poi loro di mostrare colla maggior finezza di osservazione agli allievi, come un piccolo movimento anche di un solo dito, possa più o meno contribuire alla dimostrazione di un affetto, più o meno si attagli a questo od all'altro temperamento, a questo o ad altro abito morale; e come certe forme di mani e di piedi s'acconcino piuttosto ad un carattere che ad un altro. Quante volte per la mancanza di così fatto esercizio ci tocca vedere le mani adipose dell'effeminato aggiunte al braccio toroso del facchino; quante volte nella figura di una gentile abbattuta dalle angoscie di un iniquo abbandono, una mano male scelta o mal disegnata ci toglie quella poesia d'amore e di cara malinconia, che ne pareva leggere nel leggiadro volto della poveretta!

Queste varie particolarità e segni coi quali l'un tipo si distingue dall'altro, si presentano con rapida vicenda nel vero e durano per brevi istanti; quindi per essere bene afferrati, domandano nel disegnatore celerità, prontezza, purgato stile. Chi tituba nel segno, chi ha bisogno di molto tempo per depurarlo dagli errori, chi tiene una maniera da schizzo fuor di natura, ovvero va innanzi con modi interamente convenzionali, chi ha contratto il vizio di correggere il vero col preteso ideale, oh! quegli non isperi di riprodurre la infinita varietà dei tipi che ci offre l'uomo nelle differenti sue fasi così fisiche che morali. Egli sarebbe come uno scrittore che dovesse cercare sul dizio-

nario una ad una le parole necessarie ad esprimere i suoi concetti; il suo pensiero è forza apparisca o languido o dimezzato.

Qui mi attendo che gli idealisti mi domandino se tutti i tipi offerti dalla natura sieno belli, e non essendolo, quali debbano accettarsi, quali escludere. Eccomi contro mia voglia ravviluppato in quella spinosa questione del bello ideale; eccomi forzato ad entrare nel ginepraio delle estetiche sottigliezze, e quindi stretto a dar ragione della mia maniera di pensare intorno ad un argomento che portò nell'arti tanti impedimenti al loro progredire. Proviamo se ci è dato dire con poche parole le povere idee che ci fornisce in proposito la nostra mente.

Io credo che la convenienza, siccome è il regolo di tutte le discipline del bello, così sia anche il principio su cui si fonda la bellezza delle umane proporzioni. Colla quale parola *convenienza* altro non intendo in questo caso, se non quella apparente disposizione di una parte a fungere bene un ufficio piuttosto che un altro. Per esempio noi siamo soliti a vedere che un gran peso suol essere portato più agevolmente da un braccio muscoloso; osserviamo che chi tiene in continuo esercizio le gambe, ne mostra ben pronunciate le polpe. Perciò chiamiamo belle le braccia di un pugilatore e le gambe di un ballerino, perchè appunto ne porgono chiara apparenza dell'uso a cui son destinate. Per contrario se ci toccasse vedere abbronzati dal sole e torosi i muscoli della dama elegante, li diremmo tutt'altro che belli; perchè le profumate mollezze di cui ella si accerchia, le mille dilicature fra cui passa la ora troppo, ora troppo poco misteriosa vita, le impediscono quei vigorosi movimenti e quei disagiati esercizii, che imbrunano la pelle e fanno assai risentite le varie parti del corpo. Posto questo principio ne viene, che l'uomo il quale ha l'abitudine di provare frequenti volte le im-

pressioni di una data passione, mostrerà meglio disviluppata una parte piuttosto che un'altra, a seconda che quella parte più verrà adoperata nel frequente ricorrere della passione da lui risentita. Il collerico che spesso si gonfia all'ira, e forse molte volte in sua vita avrà prorotto in risse, d'ordinario presenterà ampio torace, larghe le spalle, robuste e villose le braccia. Il voluttuoso invece che passa i suoi giorni fra degradanti diletti e fra le accidiose cure dell'ozio, ci mostrerà colla bianca e morbida sua pelle, colle adipose e cascanti membra, come ogni alto e vigoroso sentire sia morto nella fiacca sua anima. Dissi d'ordinario, perchè non ignoro come la disposizione alla collera si trovi qualche volta anche in una personcina magra, vizza, semitisica, e la voluttà serpeggi spesso con tutto il suo lusso di debolezza fra le vene del soldato uso a sfidar in campo la morte.

Anche senza che io lo dica espressamente, parmi di avere abbastanza mostrato col precedente ragionamento, com'io intenda per bello nella forma dell'arte, non già la imitazione degli antichi marmi, non già un insieme convenzionale di parti, non già una scelta di membra tutte tolte da individui senza dubbio bellissimi; ma sì bene quel tipo perfettamente conforme a verità il quale si mostra con evidenza in ogni sua parte *conveniente* alla passione che l'artista vuole rappresentare. Ma questi tipi, mi si risponde, sono d'ordinario commisti in natura a parti brutte; deve dunque l'artista senza nessuna scelta ritrarre anche quelle nel quadro? Tralasciando di appuntellare il mio discorso coll'autorità del Mengs, il gran sostenitore dell'ideale, che parve negar nel vero la esistenza di questo brutto, quando affermò che *la bellezza chi la cerca la trova per tutto perchè essa è la luce di tutte le materie e la similitudine della stessa divinità* (1); tornerò qui a ripetere quanto ho già det-

(1) *Mengs*. Loco cit.

to nelle prime pagine di questo mio libro, cioè che a me pare solamente brutto quello che non è conforme alle leggi ordinarie della natura, vale a dire il deforme. Un occhio di meno, un naso a bitorzoli, una gamba sciancata, sono fuori delle leggi di questa gran madre, sono mere eccezioni: si potrà dire sicuramente che son fatti veri, ma non già appartenenti all'uomo universale che nasce con due occhi, col naso senza bernoccoli e colle gambe dritte. — Aggiungono poi gli oppositori a questo proposito, che quando pure questi tipi non presentino deformità, non si trovano mai completi nella natura, e quindi è forza nel rappresentarli togliere da altri individui quelle parti che in essi non sono perfette a fine di potervele innestare. Ecco l'errore: è perchè non ci diamo la pena di cercarli, che non li troviamo questi tipi completi; è perchè li ricerchiamo talvolta fra uomini modificati troppo dall'educazione e dal sistema di vita. Ma se invece il tipo dell'assassino si andasse a rintracciarlo nelle prigioni; quello della vera pietà cristiana fra i monaci dell'Alvernia o del s. Bernardo; quello del coraggio fra i vecchi soldati di Napoleone, ec. ec., non vi sarebbe no bisogno di stillarci il cervello in tante scelte, e far dell'arte un mosaico composto con tanti pezzetti rubati malamente dalla natura.

È singolare che siasi tanto disputato sul bello ideale dei greci, e che a nessuno sia venuto in capo di esaminare negli scrittori e nella radice della parola stessa, cosa veramente con essa intendessero quei giganteschi artisti. Forti dell'autorità di Cicerone, di Dionigi d'Alicarnasso e di Plinio che affermarono aver Zeusi cavata la sua Elena da cinque donzelle, credettero molti volesse significare *bello di riunione* cioè quello che ecletticamente raccoglieva il meglio di qua e di là; bello in fatti che si trova bensì in natura, ma giammai in un solo individuo. La cosa invece è precisamente il contrario: ecco un passo di Platone che

lo prova. *Credi tu che un pittore sia stimato men abile* (dic'egli) *se dopo aver dipinto un uomo bellissimo ed in ogni parte compiuto, non potesse indicarne uno vivente e vero simile perfettamente alla sua figura?* Dunque Platone non sognava neppure che la perfetta bellezza dovesse trovarsi sparsa in varii individui; egli anzi credeva non si avesse a rinvenirla che in un solo. Poche parole di Aristotile rafforzano ancora di più questa opinione. — Dic'egli, *il modello del pittore deve avere eccellente bellezza ed essere simile alle figure da Zeusi dipinte*. Di qua si rilevano due cose importantissime: la prima che i greci pensavano esistessero modelli viventi di eccellente bellezza che senza essere in nessuna parte cangiati, potevano servire di esemplare agli artisti: la seconda che Aristotile era d'opinione che Zeusi copiasse un solo bel modello, e non cinque o dieci per comporre una delle sue divine figure.

La stessa radice della parola *ideale* sembra testificare, come i greci intendevano con essa non altro che la scelta del tipo. Sia che *ideale* si voglia derivato dal greco *ἰδέα* che vale *vedere*, o meglio da *εἶδος forma*, e nell'uno e nell'altro caso vorrà sempre significare *bello visibile e naturale*, e non mai un tipo fantastico, una riunione di bellezze di cui non si trova il complesso congiunto in natura (1). Tenuta per giusta questa significazione, anche io mi piego a far entrare nel linguaggio artistico la parola *bello ideale*, la quale gioverà mirabilmente ad indicare la conveniente e filosofica scelta dei tipi. Secondo un tale

(1) Alla presente questione possono recar molta luce alcune belle ed ingegnose riflessioni con cui il chiarissimo professore Petrettini arricchì l'erudita sua Dissertazione sulle facoltà operative dei greci scultori, inserita nel vol. I. della sua *Biblioteca Greca delle belle arti*. I lumi e le cognizioni ch'io trassi da quello scritto pregevole, valsero a farmi più coraggioso nel pronunciare il mio pensamento sul bello ideale.

concetto cessa d'essere questa parola, come fu sino al presente, una strana convenzione che mira a falsare il vero e ad illanguidire la più creatrice fra le forze dell'uomo, l'affetto; ma invece serve a marchiare quella potenza figliata solo dal genio, la quale non solamente sa trascegliere nel vero il tipo che le torna opportuno, ma anche quei segni e quegli atti esteriori che meglio valgono a dimostrare con evidenza la passione più conforme a quel tipo.

Il bello ideale così concepito cessa d'urtare in quel turpe disaccordo che si ravvisa spesso in alcune figure anche ben disegnate, ma non in ogni parte consentanee al tipo che devono rappresentare. Mengs aveva saggiamente notato questa colpa anche talvolta nel sommo Urbinate. È questa disarmonia, questo disaccordo che bisognerebbe notar di barbarie, perchè contrario alla verità ed alla espressione; invece lo sentite da moltissimi lodar a cielo: a quali errori non trascina mai il pregiudizio!!

Il bello ideale conforme a quanto ne dissero i teorici e ne mostrarono in fatto i pratici fino adesso, fu spesso incentivo al guasto od alla rovina dell'arte, perchè fondato su false norme: inteso invece secondo l'esposto pensiero confidiamo possa essere un dì o l'altro molla attuosa alla rigenerazione di essa, e valga anzi a comporre l'amalgama, da molte vigorose menti desiderata e finora predicata indarno, della forma col pensiero. Non si stanchino dunque mai e maestri ed accademie e scrittori di raccomandare ai giovani lo studio accuratissimo dei tipi: dicano ad essi di osservare l'uomo, così nel giuoco vario e nell'impeto degli affetti, come quando si veste della scorza indifferente e delle apatie sociali; gli dicano di porlo a diligente confronto in questi due opposti stati, e di affidare queste osservazioni alla memoria col mezzo il più efficace a farla continuamente viva, la matita. I celeri segni che

il pittore deve trarre prontamente dai varii tipi che gli presenta il vero, gli verranno di giovamento non meno di quelle note che il filosofo o l'uomo d'alto ingegno trae dalle molteplici vicende del mondo fisico e del morale da cui è circondato: verrà giorno in cui quei segni gli saranno ampia messe di pensieri e ricco archivio di idee. Sopra tutto gli dicano che senza un lungo e profondo studio delle umane passioni e di quegli individui che più ne sentono l'impero; senza fisse norme sulle parti che costituiscono il tipo completo di una fra queste passioni; senza in fine un qualche studio della fisiologia, il pittore non sarà mai sommo in ciò che forma l'altezza dell'arte, l'espressione, e neppure nelle due parti che tanto a quella collegansi, l'invenzione e la composizione; parti entrambe su cui fra non molto dirò alcune parole, quando abbia prima gittato un rapido sguardo sulla varia indole e natura de' tipi che possono venire opportuni al pittore storico.

Prevedo a tutto questo mio discorso un'opposizione. Mi si dirà che questa maniera di concepire la parola *ideale* andrà bene finchè si tratta d'uomini che aver devono passioni uguali alle nostre, di uomini in somma che ebbero vita materiale; ma non altrimenti quando si voglia riferirsi ad esseri soprannaturali o dalla fantasia nostra supposti fuori di natura, come sarebbero nella vera religione Iddio e gli angeli, e nelle false l'immenso numero delle divinità pagane, ovvero le personificazioni dei vizii e delle virtù umane. Questi esseri ai quali la fantasia nostra non può certo prestare le passioni e le abitudini che abbiamo noi viventi, come potranno somigliarci esattamente nelle forme esteriori? è forza che anche nell'apparenza loro mostrino alcuna cosa che in natura non è. — Io tutto ciò concedo, ma non concedo che le forme loro abbiano da essere per questo fuori del naturale. Mi si permetta ch'io appuntelli il mio ragionamento con un esempio il quale

darà forse all'idea più chiarezza che non un principio astratto. Supponete ch'io debba rappresentare un'Ebe; io le darò l'aspetto di una bellissima giovanetta pura della purezza di una vergine, e mi sforzerò di effigiarla tale come se nessun dolore umano l'avesse tocca mai, come se ella non avesse mai posto piede sulla terra. Tutto l'ideale starà dunque in questa presupposizione; ma le forme si mostreranno come dovrebbero essere quelle di una giovane che non provò mai nè dolore, nè disagio, nè noia: i suoi piedi non avranno nè callosità, nè dita le une sull'altre accavallate; saranno in somma piedi che mostreranno di non aver camminato mai.

Così (gioviamoci di un altro esempio) il Salvatore dovrò rappresentarlo come essere su cui nè passioni, nè vizii sorsero mai a turbare la virginale calma, come essere che è pronto a perdonare senza debolezza, a punire senza asprezza. Quest'essere perfetto in natura non sarà mai, ma se ci fosse, manifesterebbe nella fisonomia l'abitudine al mansueto sentire, ed insieme l'impronta della operosa misericordia che cerca di spargere in tutti i modi il bene: la bellezza sarebbe nel suo volto, ma non quella bellezza che si sviluppa o per voluttuose sensazioni o per esercizii violenti del corpo.

Anche questa sorte di ideale dunque non dovrebbe essere tolto da varie parti qua e colà sparse nella natura, ma semplicemente mostrare quale questa natura sarebbe, se si avverasse la condizione in cui il pensiero nostro suppone l'essere che prendiamo a rappresentare.

Dalle poche riflessioni che ho premesse sulla scelta dei tipi viene naturalmente la domanda, se in ogni sito ove si trovi il pittore possano anche trovarsi i tipi acconci ad ogni produzione del suo ingegno; acconci a qualunque epoca o paese di cui egli voglia rappresentare alcun fatto: ed io risponderò francamente che no; perchè quell'artista

il quale dimorando in Russia volesse rappresentare l'assedio di Missolungi, certo male si apporrebbe se avvisasse convertire in tipi di meridionale bellezza i nasi schiacciati e le bionde capigliature del settentrione. Ogni nazione, ogni clima ha i suoi tipi particolari contraddistinti da certi segni costanti che li differenziano essenzialmente da quelli di un altro paese. È quindi forza che il pittore storico, se veramente vuol essere chiamato tale, se proprio sente dentro dall'animo la filosofia dell'arte sua, si porti a cercare i tipi del quadro cui drizza lo ingegno, nelle regioni ove operossi il fatto; nè per disimpaccio di brighe si valga del primo modello in cui si abbattè.

Si possono assestare colla immaginazione e colla memoria quante riduzioni meglio talentano; ma la persona e la fisonomia di un inglese non potranno mai somigliare alla persona ed alla fisonomia di un greco. Bene quindi avvisò quell'insigne artista di Orazio Vernet, il quale dovendo rappresentare i fatti recenti di Algeri e di Costantina, si recò in quei paesi non tanto a studiarvi i pittoreschi abiti, quanto gli atti ed i volti dei fieri sudditi di Abd-el-Kader. Così facendo ebbe ed avrà frutto bellissimo di tanto suo disagio; imperocchè i quadri suoi che hanno a tema quelle battaglie, proprio trasportano lo spettatore in mezzo ai deserti ed agli uomini di quelle regioni; tanto in essi tutto si mostra particolare al sito e lontano da quelle fiacche generalità, che possono convenirsi così ad Algeri come a Roma.

Ed io confesso che mi sento spesso inclinato al riso quando veggo alcuni artisti avventurarsi a dipingere i maravigliosi ardimenti de' greci moderni contro le turche catene, senza aver mai veduto i luoghi incantevoli della Grecia, e senza aver meditato sulle teste e sulle abbronzate figure di quei coraggiosi discendenti di Milziade e di Leonida. Senza studiare veramente dal vero le differenze

che corrono fra l'una e l'altra nazione, fra l'uno e l'altro suolo, non si potranno dare se non che misere imitazioni ovvero più misere convenzioni. Anche i pittori dovrebbero fare come i poeti, i quali non si attentano di descrivere un luogo, di dar l'etopea di un eroe, se prima non ne hanno sul vero analizzate le specialità del carattere. Mi si dirà che anche il Tasso scrisse la Gerusalemme senza aver visitata la Siria, la Palestina e quante furono le terre state teatro delle Crociate; ma forse non avrebbe egli fatto meglio ad operare altramente? Forse che non merita il suo poema immortale, un rimprovero, perchè i siti, i costumi, i caratteri stessi arieggiano le maniere e i cortigiani di Alfonso d'Este, anzichè i cavallereschi ed entusiastici tempi in cui l'Europa si rovesciava sull'Asia?

Ma se vi hanno mezzi di procurare ai tipi verità e nazionalità, questi gioveranno soltanto pei fatti e per le geste che accadono ai nostri giorni, ma non per i tempi trascorsi, specialmente se remotissimi. Come fare per esempio a riprodurre i tipi degli uomini giganteschi di cui parla l'Antico Testamento? Come ritrarre degnamente i volti e le persone di quei romani che soggiogarono tanta parte di mondo? Ora più nulla resta di quei popoli, e le terre che essi un tempo abitavano, adesso portano genti le quali per lo accomunarsi di altre razze e di altre nazioni devono avere per gran parte perduto l'antico tipo nazionale. Bene riflettendo per altro, io penso che ciò sia vero soltanto in parte, poichè per quante od invasioni od immigrazioni abbiano potuto confondere e tramestare il tipo degli autoctoni, pure quel tipo lascierà sempre trasparire i suoi segni più originali anche negli uomini adesso viventi in quelle terre medesime, siccome appunto accade della lingua primitiva di un popolo, la quale mai viene intieramente dimenticata, per furiar che faccia su quello il nembo delle rivoluzioni e lo struggitore corso

dei secoli. E nella marziale figura del transilvano e del valacco dei nostri giorni, io ravviso ancora gli sdegnosi volti de' Dacii scolpiti sulla colonna Traiana; al paro che nella favella odierna di Italia ognun ravvisa tanta parte dell'antica del Lazio. Converrà dunque che il pittore storico tenti di rintracciare questa individualità di ogni nazione, e procuri trasfonderla sulla tela con ogni più scrupolosa diligenza. Su tale proposito potranno forse venirgli di qualche giovamento le considerazioni seguenti che ardisco di presentargli.

Tipi delle antiche nazioni.

L'arte antica o si rimanesse fra la ieratica stazionarietà dell'Egitto o veramente mirasse a riprodurre la maggior bellezza della forma in Grecia ed in Roma, si adoperò costantemente, anche in mezzo alle più squisite sottigliezze dell' ideale, a rappresentare il vero che le stava sotto lo sguardo; quindi è che se poniamo mente a quanto ci rimase della sua pittura e scultura, ci accorgeremo che le figure umane effigiate in quei monumenti, ritraevano del carattere della nazione fra cui furono alzati. Perciò chi vorrà trovare una sicura guida a discernere quali corrano differenze fra i tipi dell'uno e dell'altro popolo dell'antichità, dovrà in primo luogo osservare l'uomo scolpito o dipinto sui monumenti di ognuno d'essi.

Ma questa guida per altro, tuttochè buona, o poco o molto lo dilungherebbe dal vero; perchè lo sforzerebbe a porre lo studio unicamente sui prodotti d'arte, i quali non possono non andare infetti da qualche convenzione. Ciò non dovrebbe servirgli che a meglio conoscere, se veramente i moderni abitatori di alcune regioni conservino i caratteri fisici dei loro progenitori. Non dubito punto che il pittore non debba trovare grandi rispondenze fra gli uomini

di un tempo e gli attuali. Camminate in Roma lungo le popolose vie dell' isola Tiberina, e troverete ancora fra le ardite pose dei robusti trasteverini, il volto e gli atti dei seguaci di Cesare e di Pompeo, le belle e matronali sembianze di Ottavia e di Giulia. Percorrete l'Epiro e le montagnose sponde dell'Egeo; e fra i ruderi dei dorici tempii, fra i crollanti propilei, sul margine dell'Ilisso e dell'Eurota, nel piglio arrischiato d'un Mainotto, sotto la lunga veste di un Calogero, troverete ancora lo sguardo marziale di Epaminonda e di Leonida. L'egiziano dei nostri giorni è ancora come l'antico alto della persona, ha breve il collo, rialzate le spalle, abbronzata per l'ardente sole la pelle, larga la bocca, ec. ec.; in somma in tutti i lineamenti suoi rimembra le mummie di Tebe e di Dendera, e le misteriose immagini umane che fregiano le piramidi e i tempii di quel colossale popolo.

Puossi dunque con sicurezza concludere, che ogni volta abbia l'artista a rappresentare soggetti antichi ovvero del medio evo, troverà i tipi convenienti al proprio argomento, sempre che vada a cercarli fra gli uomini che dirittamente discesero dalle nazioni ove ebbe luogo il fatto che egli deve figurare; e in mezzo a questi trascelga coloro che hanno indole, abitudine e sentimenti conformi ai personaggi del suo dramma pittorico.

V' hanno per altro alcuni temi, dirò così fuori dell'ordine umano, pei quali difficile deve riuscire trovare nel vero i tipi che loro si attaglino bene, appunto perchè sopra il vero sollevansi e mirano a dar idea di un ordine più elevato di esseri. Tali sono quelli che rappresentano i fatti delle varie religioni de' popoli così antichi come moderni, i quali mi pare si possano dividere in due soli ordini, quello de' politeistici ovvero mitologici, l'altro dei cristiani.

Tipi Mitologici.

È giustissima la osservazione di Winkelman che il carattere principale da cui vanno distinti i capolavori dell'arte greca, consiste in una nobile semplicità ed in una certa quieta grandiosità tanto dell'atteggiamento, come della espressione. «Come il mare, dic'egli, il quale sebbene imperversi sulla superficie, rimane sempre tranquillo nel fondo, così la espressione delle figure greche dimostra sempre in mezzo alle tempeste delle passioni, un'anima grande ed imperturbabile». — Ma se in ogni produzione dell'arte i greci miravano a questo scopo, meglio ancora vi miravano quando aveano a rappresentare le divinità, le quali dovevano apparire in ogni maniera superiori alla umana natura. A meglio far intendere questo pensiero riporto qui alcuni passi di Winkelman stesso tolti dal suo capo primo del lib. v. della *Storia dell'arte presso gli antichi*, ove discorre del bello considerato nelle varie figure dell'arte greca.

«Per rappresentare le divinità venivano da quegli abili artefici scelte le idee delle più belle forme, ed a così dire insieme fuse; onde risultava nella loro immaginazione, quasi da un nuovo e spirituale concepimento, una più nobile produzione, la cui idea principale era una giovinezza inalterabile a cui necessariamente condurre doveva lo studio e la ricerca del bello.

»Lo spirito umano ha non so quale innata tendenza e brama di sollevarsi sopra la materia nella sfera spirituale delle idee, e trova una certa felicità nel produrre idee nuove ed immagini di esseri più perfetti. I grandi artisti presso i greci che riguardavansi quasi come altrettanti creatori, sebbene lavorassero, meno per soddisfare la ragione che per piacere ai sensi, pure studiavansi di vincere

la durezza della materia, e cercavano in certo modo eziandio di animarla, se fosse stato possibile: questo nobile scopo ancora ne' primi tempi dell'arte diede occasione alla favola della statua di Pigmalione.

» Uscivano dalle loro mani i più sacri oggetti del pubblico culto, e questi per eccitare maggiormente la venerazione, doveano sembrare figure prese da una più elevata natura, aver dovêano un non so che di divino per corrispondere alla idea sublime che delle figure degli Dei aveano dàta i primi fondatori delle religioni che erano i poeti, i quali diedero pure le ali alla immaginazione, quasi per sollevarsi nelle opere loro al di sopra di se stessi e sovra tutto ciò che ai loro sensi soggiaceva. E quale idea formare poteasi più convenevole a Dei sensibili, e più piacevole alla immaginazione, che l'idea di una giovinezza eterna e del fiore della vita inalterabile? idea cui gli uomini si chiamano alla mente con diletto eziandio negli anni più tardi. Ciò conveniva alla immutabilità della natura divina; e d'altronde le belle e giovanili forme de' numi erano più atte a destare la tenerezza e l'amore che è capace di rapire l'anima in un'estasi deliziosa, nella quale consiste quell'umana beatitudine che, or bene or male intesa, è sempre stata l'oggetto di tutte le religioni ».

Dal principio qui esposto con tanta sottigliezza dall'alemanno archeologo, doveva dunque venirne che ogni divinità avesse un ideale proprio, un carattere peculiare il quale non si distaccasse poi mai da quelle norme generali di giovinezza e di calma: da questo principio doveva venirne, che nelle immagini dei differenti numi, non tanto si volesse riprodurre la varietà del vero, quanto i tipi già fissati dall'arte per ognuno di quelli. Quindi è che uguali appariscono fra di loro i volti ed i nudi di tutti i Giovi, di tutte le Veneri, di tutti i Mercurii, ec. ec., ed altra differenza fra loro non corre, se non quella che deriva dalla

maggiore o minore valentia dell'artista ad eseguire quei simulacri; quindi è che la vera, la grande arte greca deve il più delle volte considerarsi unicamente ieratica come era nell'Egitto e nell'India; in questo però superiore all'arte egiziana ed indiana, che mentre quelle miravano colla pittura e collo scarpello ad un semplice simbolismo religioso, questa invece intendeva precipuamente alla perfezione della forma umana.

In tanto caloroso discorrere sul progresso delle umane cognizioni, parrebbe dovesse esser giunta l'ora in cui ogni uomo di buon senno reputasse peggio che follia il far rappresentare le oscenità e le nequizie dell'omerico Olimpo. Pure, è forza confessarlo, non tutti quelli che passano per uomini di buon senno la pensano così; e coloro che allogano dipinti storici, forse meno degli altri. Quando uno deve ordinare ad un artista un soffitto per qualche stanza nuziale, non sa trovare migliori soggetti che la toletta di Venere o la danza delle Ore. Poichè dunque siamo forzati a guardare, sa Dio ancora per quanto tempo, sulle pareti delle stanze magnatizie le mitologiche scipitezze; poichè fra i letterati v'ha ancora chi adora quelle favole, chiamandole leggiadre allegorie delle fisiche leggi e dei naturali cataclismi; almeno facciamo d'ottenere che gli artisti non falsino quei soggetti e ce li presentino nel modo stesso con cui li avrebbero effigiati gli antichi. Portino dunque questi artisti sui dipinti loro quei medesimi volti e quei medesimi caratteri che hanno le greche statue dei numi; e se poi noi, osservando quelle produzioni sbadiglieremo per noia e ci parrà d'averle ben cento volte vedute, la colpa non sarà certo di essi, ma solo nostra, che ci ostiniamo a voler trovare significato in una lingua la quale non possiamo più comprendere. Nè con questo intendo dire che nei soggetti mitologici debbasi imitar servilmente le statue antiche, ma solo che si ponga ogni studio a tro-

var nel vero quei tipi che meglio vi si accostino, ed ove per caso non si trovassero, non allontanarsi mai dall'antico. Questo va detto delle sole divinità; non però di nessuna di quelle figure che dovessero dar idea di uomini di polpe e d'ossa come siamo noi; poichè anche nei remotissimi tempi a cui si riferiscono le favole del Paganesimo, gli uomini, salve le modificazioni delle singole razze, erano eguali a noi, e vanno quindi rappresentati conformi al più scrupoloso vero. Chi volesse in un quadro mostrare Giove in casa di Filemone e Bauci, ci offrirà Giove conforme ai più bei modelli lasciatici dagli antichi, ma i vecchi suoi ospiti non dissimili da due buoni pastori de' nostri giorni che accogliessero nella loro capanna un gran signore. Così la pensavano anche i greci artefici, i quali quando doveano rappresentare figure non di numi ma di uomini, le faceano tanto simili al vero, che se per caso uno di quei loro personaggi avesse avuto alcun difetto fisico visibile, quello senza scrupolo riproducevano col pennello e collo scarpello.

Tipi Cristiani.

Ma se l'arte colla quale gli antichi greci ed i romani rappresentavano i numi loro e le favole ad essi collegate, deve considerarsi intieramente ieratica, e per questo fondata sopra tipi ideali, in eguale maniera è forza osservare quella che prende a tema i fatti del Cristianesimo, salve però le differenze che sono ingenerate dai principii disparatissimi e dalle più disparate mire delle due religioni. La pagana figlia del senso, solo intesa ad allettare le ardenti passioni di quello, non altro bramava che raggiungere la bellezza esteriore. L'altra dai sensi levata, spirituale, contemplativa, posando il suo trono nelle annegazioni, ai terreni godimenti nemica, dalle ricchezze e dal

fasto repugnante, al pusillo stendente mano benefica, ogni uomo considerando libero, fratello ed uguale, nel lungo e paziente soffrire vedendo via sicura a toccare i premii del cielo; non poteva e non può altri tipi vagheggiare veramente, onde esprimere i suoi misteri, se non quelli i quali disvelano amore al bene, mansuetudine tollerante, rassegnazione nelle sventure, e quella celeste virginità di pensiero e di affetto, che è prima e vera immagine di non passiva innocenza.

Quando l'arte, e con essa la società pagana cadde, e sulle rovine di essa surse ricco di tutti i conforti della unione e della uguaglianza il Cristianesimo, la pittura e la scultura tentarono rintracciare nell'entusiasmo della purissima fede il tipo acconcio al Dio della sofferenza e dell'amore, alla Divina che è termine e meta del consiglio eterno. E fra le tenebre della cripta, fra i ceppi e le scuri bagnate dal sangue dei martiri, pur seppero ritrovarlo. Que'sacri tipi tutti rivelanti la sublime espressione degli enti che al creato sovrastano, quei sacri tipi anche poveramente segnati, anche vestiti di rozzi colori, furono riprodotti dai monaci con profonda emozione sui codici e sui libri corali, e diventarono germe di quell'ingenua e preziosa arte cristiana, che per due secoli avvivò di tanto calore e di tanta fede le pareti e le tavole dell'Umbria, della Toscana e di Venezia. — « Come non si ammireranno (esclama nel suo » eccellente libro sulla Poesia cristiana il prof. Rio) l'alta » tendenza ed il bel carattere e lo stile qualche volta gran- » dioso di quelle composizioni primitive, le quali tuttochè » in alcune parti improntate della decadenza contempora- » nea, non hanno per questo men preparato da lunge le vie » alla pittura cristiana del medio evo? Oltre a ciò quei mo- » numenti, in apparenza sì grossolani, sono la più antica » eredità che ci abbiano trasmesso i nostri padri nella fede » di Gesù Cristo, sono altrettante formule materiali e per-

» manenti dei loro atti di fede, di speranza e di carità; là » trovasi il loro pensiero fondamentale posto a nudo o rive- » stito della sua più semplice espressione; pensiero inge- » nuo, commovente od eroico; pensiero d'amore, di sagri- » fizio, di redenzione, di eternità; pensiero vivente in » tutti i luoghi ed in tutti i tempi; pensiero fecondo a vi- » vificare l'arte nel suo nascimento, a rigenerarla quando » declinò » (pag. 5).

I tipi dunque trovati dalla pietà profonda e dal più profondo convincimento dei monaci ad effigiare l'Eterno Padre, Gesù, la Vergine, gli Angeli e tutti gli esseri di origine direttamente divina, divennero tradizionali, divennero sacri; tuttochè non intieramente conformi alla natura mortale, e piuttosto attinti dall'intimo e profondo sentimento degli artisti, che non dall'uomo che tutto giorno abbiamo sotto gli occhi. E parmi di lunga mano uscirebbe dal retto sentiero colui, che dovendo effigiare soggetti cristiani, non desse cura a quei tipi, e cercasse gli esemplari delle sue tele unicamente nel vero, mirando solo a fare il ritratto di quanto vede, come se dovesse offerirci un quadro di storia profana. Così facendo non parlerebbe certamente la lingua che può essere efficace di tanto frutto nel cuore delle moltitudini, ed urterebbe in uno di quei vandalismi contro cui con sì robusta parola gridò il conte di Montalembert.

Lo dissi più sopra ed ora lo ripeto, che gli artisti cristiani doveano e devono operare con principii ben diversi da quelli che guidavano la mente e la mano degli artisti pagani. Fidia, Prassitele e quanti furono sommi scultori greci, erano tenuti rappresentare divinità le quali dovevano non sull'anima e sul cuore, ma solo sui sensi imperare; quindi nulla meglio per essi che valersi delle più stupende e seduttrici forme esteriori del corpo umano. Ma lo stesso non era sicuramente il fine degli artisti cristia-

ni, dai mosaicisti del quarto secolo sino a quell'anima divina, immaginosa, soave dell'Urbinate. Quale è il Salvatore o la Vergine colorità dai pittori veramente cristiani vissuti in quel corso lungo di secoli, che possa proprio dirsi ritratto? È facile accorgersi, lo accorderò volentieri, che quelle immagini furono a quando a quando consultate sul vero; ma sfiderei l'occhio più intelligente ed acuto a discernere quelle accidentalità che sono peculiari al ritratto. Essi, quei dipintori, osservato che aveano nella natura i segni che meglio rivelano la pietà, la misericordia, l'amore, convenienti alla evangelica fede, armati il petto di convinzione, dotti nei precetti delle sacre carte, meditavano fra gli impeti di un sacro entusiasmo il soggetto, ed i tipi celesti ad esso attagliati traevano dalla commossa fantasia. Ecco il solo esemplare delle loro Vergini e del Divino che umanossi alla nostra salute.

È forza però confessare che nella tanta guerra mossa dal prof. Rio al *naturalismo*, vi è alquanto di esagerazione. Mi sembra che nel reputare l'arte del B. Angelico puramente tradizionale, il dotto francese si dilungasse da verità; perchè quanti furono artisti cristiani, il B. Angelico non escluso, tutti tentarono di associare alla meglio il sentimento religioso alla imitazione delle forme naturali. E se molte volte da quelle si discostarono, non è perchè ciò volessero deliberatamente, ma perchè non sapeano far meglio; giacchè anch'essi non ignoravano che l'errore della forma scema forza al pensiero; e che per essere un artista mistico non v'è bisogno di foggiare gli occhi sbarrati e le mani a tridente. Ma non ignoravano pur anche che per arrivare un'espressione toccante, per infiammare le figure di santo affetto, è bisogno abbandonare le inutili minuzie ed accidenti del vero, i quali spesso distraggono la mente da un alto concetto e la gettano in un sensualismo dannoso al fine. Cito due esempii che valgono, mi pare, per

tutti: chi seppe meglio improntare sui dipinti il sentimento cristiano, di Lorenzo Costa e di Francesco Francia, e chi più di essi cercò la verità della forma? Si dirà per questo che essi illanguidirono la espressione dei loro quadri? Io spero che nessun adoratore del trecento vorrà asserir tanto.

A me pare (e se io sono in errore mi si corregga) che non sia il *naturalismo* propriamente detto che abbia nociuto alla pittura cristiana, ma piuttosto il *naturalismo* non bene scelto e non ricercato fra tipi convenienti al soggetto, e che pure devonsi sempre rinvenire nella natura quando sappiansi rintracciare coll'occhio della filosofia. È un inganno il credere che fra gli uomini manchi il tipo, non solo di ogni passione, ma anche di ogni più intimo sentimento dell'anima. Entrate in una chiesa finchè si compiono i divini ufficii, e vedrete donne e fanciulletti e qualche vecchio talvolta, tocchi da sì viva fede che anche negli atti esteriori e nel volto leggerete facilmente i più secreti commovimenti del cuore; commovimenti che a forza di ripetersi ad ogni istante, lasciano sulla fisonomia tracce indelebili che non si dileguano neppure quando la passione non è più sentita. Da queste genti può quindi l'artista trarre il tipo religioso, come da chi corre frequente alla collera o si abbandona a lascivi amori, spesso può cavarsi il tipo dell'iracondo e del dissoluto. Dire che in natura non troverassi forse archetipo acconcio all'Eterno Valore, al Cristo, alla Vergine, agli Angeli, è incontestabile verità; ed anche il sommo Leonardo che certo non parteggiava gran fatto pel tradizionale e per l'ideale, che tutta la sua laboriosa vita consecrò a cercare le più dilicate squisitezze della natura, e quel bello che risulta, non da parti accozzate a caso, ma dalla corrispondenza del tipo al fine propostosi; anche il grande Leonardo dico, si stette lungamente dubbioso da dove e da chi cavare il

volto del divino Salvatore. Ma dire che fra gli uomini e nella società anche colorata dalla tinta uniforme del nostro incivilimento, non possano rinvenirsi opportuni modelli ai santi ed ai martiri della fede, parmi, se non mi inganno, errore non lieve. Quale artista potrebbe pretendere che gli eletti del Signore usciti dal suo pennello avessero una espressione più toccante dei santi medesimi quando erano in vita? Ora è certo che quelli furono uomini al pari di noi, e sebbene accalorati dalla fiamma divina, pure non altri mezzi ebbero a poterla manifestare se non quelli medesimi da noi anche oggi usati e che solamente cogli atti esterni si rivelano.

Cerchiamo dunque nella natura i tipi disposti meglio al religioso sentire, cerchiamoli in coloro che anche nel più inavvertito atteggiarsi della persona appalesano veramente come vadano persuasi, unico porto ai mali della vita essere la religione. Cerchiamoli questi tipi fra i pii solitari di Vallombrosa, nei monaci del s. Bernardo quando portano soccorso al povero viaggiatore sepolto dalla valanga, quando offrono cortesi un asilo al pellegrino affaticato; studiamoli quegli uomini della annegazione quando si raccolgono nella chiesa ad offerire al Dio di misericordia la preghiera del mattino; e potremo ancora effigiare degnamente sulle tele e sui marmi le immagini di coloro che siedono al fianco di lui, senza aver d'uopo di attenerci strettamente ad un tradizionale che farebbe l'arte stazionaria presto come quelle dell'Egitto e dell'India, ovvero ad un ideale che ci trarrebbe in breve ora alla più desolante delle colpe artistiche, la convenzione.

Concludiamo dunque raccomandando agli artisti i quali vogliono consecrarsi alla rappresentazione de' temi religiosi, di attignere l'idea degli esseri soprannaturali dai dipinti purissimi di Giotto, dell'Orgagna, del B. Angelico, del prezioso suo discepolo Benozzo Gozzoli, di Lorenzo

de Credi, del Perugino, del Pinturicchio, di Francesco Francia, e direi anche di quel sommo che toccata avendo la più alta cima dell'arte, spinse ad altissimo volo anche la pittura cristiana, se non avessi giusta ragione di temere che l'ammirazione suscitata dalle bellezze tecniche delle ultime sue opere, non trascinasse la mano ed il cuore ad inspirarsi piuttosto nella Trasfigurazione, che non nella Disputa del Sacramento e nella Madonna dei Fiori. Ma dipinti che avrà questo nostro artista gli esseri sopra natura, secondo le norme ed i tipi lasciatici da' progenitori, se dovrà poi offerirci e santi e martiri e fedeli e quanti furono uomini che l'anima purissima ebbero però rivestita di creta mortale pari alla nostra, dovrà cercarli non altro che fra il vero, dal vero ritrarli, nel vero trovare quanto è acconcio al carattere ed all'indole di ognuno d'essi. Così operarono, come dissi più sopra, Francesco Francia e Lorenzo Costa; così la pensò Rafaello: ned è mai che nei maravigliosi dipinti di questi tre pittori, gli eletti del Signore non mostrino anche nelle esteriori forme i sentimenti che agitavano l'animo loro. Il s. Tommaso di Rafaello dubita anche senza accostarsi alle piaghe di Cristo; il suo s. Paolo anche tranquillamente contemplante il Giusto de' giusti, appalesa nel serio sguardo e nella ferma persona il severo apostolo delle genti che in Efeso ed in Listri con impetuosa eloquenza proclamava la verità del Vangelo e maladiva agli eretici.

III.

SULLA INVENZIONE E COMPOSIZIONE.

Ci furon date tante e sì metafisiche regole dai trattatisti sull'invenzione, che chi volesse ora parlare a lungo di questa parte sommamente poetica dell'arte, finirebbe a ripetere il già detto: nè questo certo è lo scopo mio, e forse il lettore anche troppo se ne accorse. Si scorrano le pagine ingegnose di Reynolds, di Mengs, dell'Algarotti, degli Enciclopedisti, del Milizia ec. ec.: tutte presso a poco vi diranno che per bene inventare un dipinto è necessario che ogni parte in esso concorra allo sviluppo del soggetto principale; che poca lode potrà conseguire quell'artista il quale non sapesse porgere un'evidente idea del soggetto all'osservatore, e non trovasse modo a commeverlo colla espressione e colle attitudini delle sue figure. È pur necessario, dicono quei trattatisti, non solamente che un concetto sia bello e ben immaginato, ma che serbi anche quella unità e quella dirò così successiva filiazione d'idee che da principio occupa tutto lo spirito dell'artista, in seguito quello dell'osservatore; unità che il pittore deve conservare dalla prima disposizione dell'opera sino all'ultimo colpo di pennello, s'egli ha vaghezza di dar vita ad un solo tutto. Perciò anche in mezzo alle più vaste concezioni egli deve mirare alla più casta semplicità. Nulla certo è più vero del precetto oraziano *simplex dumtaxat et unum*. Chi manca all'unità non isperi mai di fermar la

attenzione, e di toccare il cuore del riguardante: troppo esso sarà distratto dalle parti straniere all'argomento. È pur necessario che nulla vi sia d'incoerente, e che per tutto poi regni tale una evidenza nel soggetto, per cui non possa in nessuna maniera lo spettatore scambiarlo con un altro o comprenderne a stento la significazione. È pur necessario che il pittore non conduca con troppa cura gli accessorii a fine anche di non permettere a chi guarda di arrestarsi troppo sulle parti meno rilevanti del dipinto. Bene l'Algarotti strinse nelle seguenti parole le principali norme a cui deve mirare l'artista quando inventa.

« Quando uno toglie a rappresentare un'azione, storia » o favola ch'ella sia, conviene che leggendo i libri che ne » trattano s'imprima bene nella mente le particolarità tutte » di quella, i personaggi che vi ebbero parte, gli affetti che » dovettero animarla, il luogo ed il tempo in ch'ella av- » venne. Concepitala nell'anima quale vien descritta, egli » ha in certo modo da ricrearla, immaginando nel vero » ciò che può accadere di più mirabile, e rivestendo il sog- » getto di quelle circostanze e di quelle azioni accessorie » che lo rendono più evidente, più patetico, più nobile, e » mostrino il potere della inventrice facoltà. E tutto vuole » essere governato in modo, che per quanto accendere si » possa la fantasia del pittore, non deva la mano correr » sì che non ubbidisca allo intelletto. Niente di troppo vol- » gare o di basso ha da trovar luogo in un argomento di- » gnitoso ed alto.... Una sola sia l'azione, uno il luogo, » uno il tempo.... » (1).

A questo precetto un altro importantissimo ne aggiunse l'Algarotti. Osservando egli che al pittore è interdetto valersi di que' mezzi che si dischiudono sì abbondanti sotto la penna del poeta; osservando che questo pittore non può come il poeta nel rappresentare il proprio soggetto rac-

(1) *Algarotti*. Saggio sopra la Pittura pag. 101.

contare quello che è avvenuto innanzi, preparar ciò che deve avvenir da poi, valersi di tutte quelle successioni di tempo così efficaci sull'animo del lettore, gli consigliò assennatamente di cercare nella propria favola quelle circostanze per cui puossi indovinare quanto accadde prima dell'azione e quanto sarà per accadere da poi, come appunto operò Rafaello nel suo s. Paolo in Listri, ove « ad » oggetto, prosegue il citato scrittore, di fare una chiara » esposizione del soggetto del quadro il pittore ha messo » nel dinanzi di esso lo storpio, già risanato dall'Apostolo, » tutto acceso di gratitudine verso di lui ed eccitante a ren- » dergli ogni sorta di onori i paesani suoi; nè contento a » questo vi ha introdotto figure che levano allo storpio il » lembo della veste, gli osservano le gambe ridotte alla ve- » ra lor forma e confessano con atti di stupore l'operato » miracolo ».

Ottimi sono questi precetti, nè possono sicuramente condurre in errore chi si faccia a seguitarli; per altro mi pare che due dei più importanti sieno stati omessi od almeno non abbastanza chiariti. Mi pare che le due più essenziali mire di chi inventa un dipinto debbano consistere 1.° nella scelta del punto drammatico, 2.° nell'arte d'imprimere al proprio soggetto lo spirito e l'impronta dei tempi in cui avvenne. La pittura ha comune coi mimici i mezzi di rappresentare un soggetto: ella non può valersi che della espressione della fisonomia e del linguaggio dei gesti; ora ogni argomento fatto accessibile alla intelligenza con una di queste due maniere puossi in tre diversi momenti effigiare. Prima che l'azione si compia, quando l'azione sta per compiersi, un istante dopo ch'essa è compita. Il primo e l'ultimo momento d'ordinario riescono o freddi od oscuri, perchè l'anima difficilmente può indovinare od immaginare il movimento o l'affetto che sta per originarsi, ovvero quello che avrà già cessato di essere.

Pare dunque che tornerebbe molto più utile scegliere l'intermedio, siccome quello che non ha bisogno di certi commenti per essere inteso da tutti. Chi è, per esempio, che non debba comprendere a prima vista la morte di Catone, se lo fai nell'istante che si strappa le viscere? Per lo contrario quanto non sarebbe difficile il riconoscerla, se l'ultimo fra gli amici della libera Roma ci fosse porto nell'atto di ferirsi, o già spirante per le agonie della morte? Per altro quanto più non toccherebbe il sommo dell'arte quel pittore il quale sapesse presentarci con semplicità e chiarezza un'azione nel momento precedente o susseguente al suo compiersi? Lo spettatore allora si fa egli stesso poeta, e colla mente discorrendo tutte quelle circostanze del soggetto che è forzato ad indovinare, le allarga, le distende colla potenza dell'immaginazione, e ne risente nell'animo un'impressione molto più viva che se le vedesse da'colori figurate. Il quadro di Stauben, ov'è rappresentato Napoleone che alla battaglia di Vaterloo, perduta ogni speranza di salvezza, vuol cacciarsi fra i cannoni nemici a trovarvi la sola degna fine di tanta sciagura, è appunto ricco di caldi affetti, perchè presenta tutte le circostanze precedenti alla disperata risoluzione del grand'uomo. Il gigante delle battaglie, l'essere che teneva in pugno i destini di tutta Europa è impietrito sul suo cavallo, in nulla affisando il torbido sguardo come se più umana cosa potesse toccarlo; egli nulla guarda cogli occhi del corpo, ma forse tutto vede con quei della mente; vede il sangue di tanti prodi inutilmente sparso per vent'anni, la Francia scaduta dall'altezza a cui l'avea col furiare delle sue vittorie portata, tanti regni, tante ambizioni, tante leggi, tanti premii da lui dispensati, in odio del suo nome distrutti. Egli spinge con moto convulso il suo generoso compagno, il suo cavallo, contro le palle nemiche; ed il cavallo sicuro di condurlo a morte certa, punta ostinato le gambe innanzi e

si rifiuta, forse per la prima volta, alla volontà del suo signore. Il terreno è coperto di feriti e di morti; chi ancora serba un languido filo di vita, prega fervidamente il sommo capitano perchè fugga da quel luogo di pericolo; afforzano la preghiera i generali che lo circondano: ma la mitraglia ha penetrato anche tra quei forti; già t'aspetti che anch'essi da un istante all'altro cadranno; già ti par sentire lo scoppio che ridurrà cadavere anche l'invulnerabile imperatore. Un momento ancora e forse quel cuore sì forte di fatale volontà avrà cessato di palpitare. Il nostro animo si rimane ben più angosciato da questa terribile incertezza, che se vedessimo voltarsi in fuga le armate francesi, e da per tutto apparire i segni della sconfitta. Per produrre coll'arte gagliardo tumulto nel cuore, bisogna saper disporre la immaginazione dell'osservatore a slanciarsi ben più in là di quanto gli sta sott'occhio.

Per raggiungere così felicemente questo che noi chiamammo punto drammatico, è necessario che l'artista s'impodesti per così fatta maniera del suo soggetto, da tutte conoscerne le circostanze che lo precedettero e quelle che lo susseguitarono. A fine che così fatto scopo sia degnamente arrivato, insisto dunque a raccomandargli di leggere con ponderata attenzione tutti i libri che possono avere col suo tema attinenza qual siasi. È certo per difetto di queste indispensabili avvertenze che vediamo spesso errati essenzialmente molti degli argomenti che ora trattano anche i nostri migliori pittori storici.

Che se pur giungono ad afferrare il punto drammatico, non sanno il più delle volte infondere nel loro quadro l'indole e dirò quasi la fisonomia dei tempi in cui avvenne il fatto. Come già dissi più sopra, non basta che l'artista sia dotto nelle varie fogge di vestire e di architettare della nazione di cui toglie a dipingere un avvenimento, ma bisogna ne conosca a fondo le abitudini e ciò che di-

cesi carattere morale, perchè questo modifica in cento maniere anche i movimenti esterni; e quando sia bene afferrato, l'anima quasi crede di essere portata o fra i selvaggi d'America ove Atala adorava il suo Chactas, o fra i molli Haremmi del musulmano, o fra il coraggio del montanaro scozzese. Unico studio che può a questa meta condurre, è meditare a lungo sui tipi nella maniera che mi attentai di consigliare nel precedente capitolo.

Il mezzo per altro ch'io stimo più acconcio a far conoscere ad un tempo il punto drammatico e l'indole dei tempi e dei personaggi che figurano nell'azione, è quello di scegliere accortamente gli episodii da introdurre nel quadro: con essi puossi giungere a fissare senza equivoco il sito, i costumi, il carattere, in fine quella impronta particolare con cui ogni argomento dovrebbe spiccare da se, senza che potesse andare mai confuso con altri. Ognuno sa che per episodio intendono gli artisti la rappresentazione di oggetti animati che si legano al soggetto principale, ma che si possono levare senza distruggere il soggetto stesso. Sovente il pittore introduce alcuni di questi episodii per legare i gruppi, per estendere le masse di ombra e di luce, per ornare ed arricchire il suo soggetto. Tutte queste mire sono lodevoli, e se egli può arrivarle senza danno del suo argomento, egli avrà saputo raggiungere senza dubbio una bella meta nella parte che in qualche modo potrebbe chiamarsi quasi d'apparato. Ma se egli aspira alla gloria di riuscire in quella che spetta al genio, la sola che veramente costituisca il grande artista, è bisogno ch'egli si valga di questi arricchimenti del suo soggetto solamente quando ha bisogno di rafforzare la espressione. Guai a lui se invece quegli episodii varranno ad indebolire l'affetto che il dipinto deve produrre sull'animo dello spettatore. È dunque dell'essenza dell'episodio di non essere assolutamente necessario all'azione

principale; ma risulta difettoso se non è annodato con essa, ovvero se lo è con modi nocevoli all'espressione della medesima; per esempio, se è basso quando l'azione è nobile; se è ridicolo quando essa è grave o tenera.

Una delle più importanti avvertenze a cui mirar deve l'artista se vuol essere buon compositore, è di bene scegliere la scena del suo dipinto. Un campo male inventato può far comparire convenzionale e cattiva anche una composizione bene pensata: e la cosa è chiara, giacchè l'uomo in molti casi si muove ed agisce a seconda del sito ove egli si trova. Figuratevi per un momento che un pittore nel segnare l'architettura del suo fondo facesse soverchiamente ripida una scala e ristretti troppo i gradini. Ognun vede che sarebbe impossibile immaginare colà uomini in alcuni di quei movimenti agitati che domandano comodo a muoversi. Ora una scelta conveniente e giudiziosa del campo è trascurata dai più, e col trascurarla cadono in un errore che certo avrebbero evitato se avessero mirato a trarre la scena dal vero od almeno ad immaginarla verosimile in ogni sua più menoma parte.

Tutte queste ch'io qui indicai sono belle e speciose teorie; ma non per questo bastano a fare dell'artista neppure un ragionevole compositore. Anche in questa parte che è puramente intellettuale vuolsi molta pratica; non già pratica di mezzi meccanici, ma sì quella con cui si giunge ad indovinare prestamente ed a rinvenire tutto quanto può dare evidenza e vita ad una composizione. In una parola, bisogna che il giovanetto abbia composto molto e con molta ponderazione perchè egli possa giungere a compor bene. I maestri e le accademie in generale trascurano di promuovere la potenza di saviamente inventare, l'abbandonano al caso, non la dirigono per la strada più sicura e più breve, e così tarpano l'ali ad un ingegno vigoroso, o senza ali ben salde lo lanciano a voli d'Icaro,

ov'egli si smarrisce e rovina. Mi duole, e molto, veder tutto giorno le esposizioni rinzeppate d'opere di giovanetti periti sì nei mezzi tecnici dell'arte, ma ignorantissimi di quella profonda filosofia e di quel sapere che soli possono condurre ad inventar bene. Nè la colpa è di quei poveretti, ma delle impotenti istituzioni, che pomposamente promettendo d'istruire nell'arte, dimenticano la parte più importante, quella cioè che sola può segnare una larga linea di demarcazione fra il pittore ed il vero artista.

L'unico esercizio di composizione che si faccia praticare agli alunni nella maggior parte delle accademie, si racchiude nel porre a concorso in certi determinati tempi dell'anno un soggetto o mitologico o storico. Fosse almen conceduto a questo esercizio il tempo necessario a compierlo bene! Al contrario, si destinano a ciò pochissimi giorni. Che ne avviene da questo pessimo metodo? Peggio che nulla. Il giovanetto avanza nell'arte: qualche mecenate gli commette già qualche dipinto, ed egli non ha neppur cominciato a fornir la mente di quelle cognizioni con le quali soltanto puossi riuscire a bene comporre ed inventare. Trovandosi così alla sprovveduta di idee e di mezzi, ho già detto parlando dell'educazione letteraria quale ripiego egli soglia prendere. Corre di trotto in traccia dell'erudito perchè gli porga quasi il programma del dipinto, e lo guidi nella ricerca del costume e nei caratteri da applicarsi ai personaggi. L'erudito tenta di sfoggiare il suo difficile sapere, prescrivendo che s'introducano nella tela forse le cose meno attagliate all'effetto ed alla espressione pittorica. L'artista spesso si ribella a quelle assurde esigenze, ma non per questo batte giusto sentiero: egli rovina nell'eccesso opposto, e dà in fantasticherie incomportabili. Quindi è che se dovrà figurarvi Enrico Dandolo, il sublime vecchio che preferiva la veneta cittadinanza alla più brillante corona del mondo, nell'atto di rifiutare lo scettro di Costan-

tinopoli, non ve lo porgerà altrimenti in una sala e sedente com'esser doveva chi grave d'anni e cieco si stava a parlamento coi più prodi della Cristianità, ma invece ve lo mostrerà caracollante su focoso cavallo e dappresso al romoroso porto del Bosforo, ove il fervere di tanti lavorii, gli scambiati commerci, il trasporto delle predate ricchezze doveva essere senza dubbio impedimento alla augustissima ceremonia. Così adoperando si svisano i tempi, così si falsa la storia, così si fa diventar l'arte una pagina o morta o corrotta, che nulla insegna od insegna l'errore, una pagina che non parla al cuore, ovvero gli parla una parola incresciosa, vuota, ipocrita. E tutto questo perchè? Perchè non si vuole seguitare un metodo piano facilissimo col quale io penso si giungerebbe a formare, se non dei sommi (chè ciò è dato a pochi), almeno dei ragionevoli compositori. Parmi potrebbero tutte le accademie adottare il sistema già cominciato in alcune, quello cioè di proporre nel lunedì d'ogni settimana un soggetto storico ai giovani più avanzati nel disegno del nudo, affinchè lo portassero composto a maniera di schizzo nel sabato. Questo tempo non mi pare troppo corto onde poter ben ponderare un argomento e conoscerlo addentro così da colpirne tanto la verità storica che il punto drammatico. Presentati al maestro tutti questi schizzi, egli dovrebbe premiare il migliore; ma non già considerar tale quello che fosse con più accurato meccanismo o con più di vivezza eseguito, ma sì bene l'altro che meglio ponesse in aperto l'evidenza dell'azione, e ne avesse scrutato il midollo con vera filosofia. Nè punto egli dovrebbe lasciarsi abbacinare da colui il quale mostrasse ne' suoi pensieri, piuttosto che una veggente fantasia, una fantasia immaginosa sì, ma sbrigliata e senza misura. Codesti compositori farragginosi, codesti formidabili *macchinisti* credono aver tocco il sommo dell'arte quando sanno popolare

una scena di svariati gruppi, di movenze contrastate, di pomposi arredi, di architetture sfarzose: e di leggeri si gettano dopo le spalle convenienza e ragione.

Nè l'ufficio del maestro dovrebbe limitarsi a premiare la migliore composizione, ma ben anche a notare in ognuno dei presentati disegni le mende tutte che egli può rinvenirvi; ed in oltre dimostrare e colla voce e colla matita i mezzi coi quali avrebbesi potuto evitarle. Parmi che di grandissima utilità tornerebbe un metodo così fatto, giacchè i giovani alunni rinfrancati dalla voce del maestro e sospinti dal pungolo della emulazione presto arriverebbero anche nella invenzione quell'altezza a cui certo non possono giungere coi metodi comunemente adottati.

IV.

SULLA ESPRESSIONE.

Quando pure il pittore storico sia fornito di molta istruzione letteraria, sicchè bene addentro conosca lo spirito delle sacre carte, quanto di più importante racconta la storia, e le varie fogge di vestire, e le costumanze tutte delle nazioni: quando pure egli sia penetrato nel midollo de' gran poeti così, da sentire dentro dall'animo quella grandiosa natura che sì al vivo dipinse Omero, e l'affetto che sgorga dolcissimo da Virgilio, e la bile generosa di Dante, e la ricca e varia immaginativa del Ferrarese, e la dignitosa di Torquato: quando pure egli pianga con Tibullo e con La-Martine, scherzi con Anacreonte e Teocrito, ami di amore sublime col cantore di Laura, egli mancherà ancora della più gran scienza a lui necessaria per commuovere i cuori degli osservatori; quella che viene dalla profonda conoscenza di tutti gli esterni movimenti e modificazioni con cui l'uomo appalesa, anche senza il ministero della parola, gli intimi affetti.

Se l'artista ascolterà alcuni trattatisti, gli diranno che a guadagnar questa scienza egli non ha altro bisogno se non di studiare indefessamente la natura; ma che per altro onde intenderla bene anche in questa parte, è forza premettervi lo studio delle greche statue, perchè, dicono essi, i grandi maestri dell'antichità sapevano trascegliere nella natura que' tratti che veramente alla bellezza si confor-

mavano, ed escludevano tutti gli altri che questo bello poteano offendere. La quale cosa, se fosse vera, condurrebbe alla seguente singolarissima conseguenza, chè quando l'uomo appalesa negli atti e nel volto i commovimenti del cuore, vi fossero in lui alcuni di questi atti che l'arte dovrebbe omettere di rappresentare appunto perchè non consonanti a bellezza. Da ciò ne conseguirebbe che ogni affetto raffigurato dall'arte fosse o differente da quello che ci presenta natura, od incompleto, e perciò tutto altro che verità. Se questa sola osservazione non fosse più che bastevole a confutare quell'erroneo sistema d'idealizzare la espressione, molte altre ragioni potrei portar in campo a combatterlo; ma io qui non le allego, perchè con ben più calzanti parole che le mie non sarebbero, le ha già addotte queste ragioni quel forte intelletto di N. Tommaseo nello stupendo discorso sull'Ideale che egli inserì in uno de' migliori fra' suoi libri, la *Bellezza educatrice*. Poi un'altra causa, e sommamente a me confortatrice, mi rattiene dal qui riprodurle; veggo adesso i giovani pittori, anche quelli che dovrebbero essere più guasti dai falsi sistemi delle accademie, andar quasi tutti persuasi che ad apprendere i modi di esprimere acconciamente gli affetti, sia necessario meditare di continuo sulla verità, e sorprendere, per così dire, l'uomo quando involontariamente lascia libero sfogo alle proprie passioni.

Ad arrivare degnamente così fatto scopo sarà dunque forza che il giovane pittore s'addentri per tutto ove queste passioni più si fanno manifeste e stanno fra loro in continuo attrito. Egli dovrà quindi portare le più attente osservazioni sul popolo, il quale meno sicuramente dei magnati e dei potenti è avvezzo a simulare i sentimenti che serra nel cuore. Dovrà farsegli compagno nelle feste, nelle mura del povero casolare e persino nelle taverne. In mezzo ai compagnevoli crocchi fra cui si raccoglie nella do-

menica l'artigiano, vedrà di quali vivaci movimenti si vesta la gioia, di quanta cupezza d'atti il dolore. Qui ravviserà nell'arrossare d'un bel volto di donzella, nel modesto abbassare delle pupille un cuore che s'apre per la prima volta all'amore: colà in uno sguardo torvo ed incerto l'anima che cova atrocemente il delitto: di qua nel digrignare dei denti, nelle fibre convulse, nella mano alzata alla percossa l'impetuoso prorompere della collera.

E se l'artista non isdegnerà entrare la stanzetta ove il povero divide colla moglie e coi figli la sudata cena, vedrà come quei cuori rozzi in apparenza, si dilarghino spesso ai puri godimenti della pace e della virtù; e come quelle mani incallite per la fatica, sappiano accarezzare teneramente i pegni d'affetto che ottennero da una casta unione, e stringendoli al petto con non artificiata effusione, s'addormentino di quel sonno che non è turbato mai da' sogni del rimorso. E s'egli vorrà portare l'indagatore suo sguardo nella modesta chiesa del villaggio quando sull'ora del vespero il sacerdote inneggia divotamente al Dio delle misericordie, vedrà questo popolo, dapprima sì pronto alle allegrezze come alla collera, starsi genuflesso dinanzi all'altare pregando pace ai cari defonti, o vive azioni di grazie porgendo all'Eterno, o chiamando a nome gli eletti del cielo, perchè sieno propizii mediatori di perdono.

Che se poi questo artista vorrà farsi osservatore di quelle lugubri ceremonie con cui il cristiano affida alla terra le spoglie dell'estinto fratello, anche fra quella scena di pianto vedrà come sgorghi vivo l'affetto dal cuore del povero. A capo chino, coi lineamenti atteggiati a quella profonda pietà che svela la convinzione di una seconda vita dopo la tomba, egli intuona preghiere divote dietro la bara di chi non è più; e quando egli scorge compiuto il mesto rito, torna dolente al suo casolare ripensando.

colla consolata speranza dei credenti all'ora suprema in cui egli pure comparirà dinanzi all'eterno suo Giudice.

Mi si opporrà facilmente da molti che se l'artista studierà lo avvivarsi degli affetti solamente nella parte più rozza della società, cadrà facilmente nell'ignobile e nell'abbietto, e come i Teniers, i Terburg e quasi tutti i fiamminghi rappresenterà sì le attitudini e i sentimenti più veri dell'uomo, ma anche i più rei ed i più ignobili. A questo rispondo aver noi gravissimo torto di credere che ove vi ha più di educazione e di pulitezza, colà si appalesi più chiaramente l'affetto. Uno de' grandi sforzi dell'incivilimento fra cui viviamo, e forse non inutile all'ordinamento sociale, è di mantenere nei consorzii una certa uniformità di atti e di gesti, e d'impedire che quando l'uomo si trova in compagnia de' suoi fratelli, lasci apparire senza ritegno le passioni ed i commovimenti dell'anima sua. Tutti gli affetti col raggentilirsi sotto quella lima sorda che è detta convenienza sociale, andarono perdendo di forza e d'intensità, almeno in pubblico. Che si direbbe, per esempio, dell'educazione di uno qualsiasi il quale entrasse in un circolo a prorompere in invettive contro chi gli rubò le sostanze e l'onore? Quante beffe si scaraventerebbero sull'innamorato che in un caffè si ponesse a piangere a calde lagrime sull'infedeltà di una bella! La scelta società ha imparato anche troppo, che se essa non procura d'estinguere ogni lancio ed ogni manifestazione dell'affetto sotto quella cappa di piombo dorato che volle nominar pulitezza, arrischia di veder turbati i suoi pacifici ed egoistici godimenti. Questa ipocrisia sociale è così strettamente obbligatoria per ogni uomo educato, che si ride, come di sconcezza importabile, di un gesto energico scappato a caso nel fervor della disputa. Si narra di un inglese che giunto a Napoli, e vedendo i molti movimenti di quell'animatissimo popolo, domandò

come chiamavano la malattia convulsiva che aveano nelle braccia e nelle gambe tutte quelle genti.

Lo studiare tipi d'uomini così contraffatti dalle belle creanze in qual modo potrà dunque insegnare all'artista ad esprimere l'affetto secondo verità? Io non dico per questo che egli non debba internarsi anche nelle sale del ricco ed osservare come questo affetto si modifichi, ripulendosi sotto i vincoli delle belle creanze. Anzi entri pure in quei ricetti della finzione, e dal confronto di quelle simulate azioni colle ingenue del popolo tragga mezzo di utile ammaestramento. Colà potrà spesso imparare come gli odii più abbominevoli, perchè più fondi, sappiano nascondersi sotto un iniquo sorriso a fine di trarne segreta vendetta. Colà vedrà come senza mutar di colore si possa negare ad una madre che vede morir di stento e di freddo i suoi figli un pane che si prodiga ad una scimmia ed al pappagallo. Colà, e non dove si suda colla mazza e coll'aratro, udirà chiamarsi spirito la invereconda maldicenza, elegante amabilità la seduzione, forza d'animo l'indifferenza ad ogni civile virtù. E la lotta mal celata fra le passioni che pur anche nei cuori infinti si stanziano, e gli sforzi a simularle o a scacciarle, sarà all'artista non piccola scuola che potrà venirgli vantaggiosissima, se non sarà nel numero di quei pregiudicati che stimano indegni del pennello storico i fatti della vita intima e sociale fra cui viviamo.

A far che il pittore più facilmente apprendesse le maniere di esprimere gli affetti consigliò un altro metodo Gerardo Lairesse. Brama il valente fiammingo che l'artista si collochi dinanzi ad uno specchio, e colà s'atteggi egli stesso a quei movimenti ed a quegli affetti che vuol dare alle sue figure, immaginandosi di essere agitato dalla passione che è domandata dal soggetto. Poi vuole che sull'istante egli vada schizzando quanto lo specchio gli ripro-

duce senza fermarsi pel momento a troppo diligenti particolari, che cercati impedirebbero di rinvenire il buon effetto dell'insieme. Se non erro, parmi che a due inconvenienti fortissimi si vada incontro seguitando questo consiglio. Il primo è, che facilmente si può cadere nel freddo e nell'esagerato fingendo una passione che non sentiamo nell'intimo petto o veramente che non ci commuove e ci scalda nell'istante che ci sforziamo di rappresentarla. Il secondo, che variando le modificazioni della passione a norma del variare degli individui, urterà nel monotono e nel falso quell'artista che vorrà foggiarle sovra un solo modello. Osserva a questo proposito Montabert che tale mezzo può essere di qualche utilità, ma ponta con sè gravi inconvenienti, perchè l'artista che finge la parte di un personaggio del suo quadro, arrischia di far ripetere allo specchio grandissime improprietà e segni i quali, tuttochè naturali individualmente, possono essere falsissimi relativamente alla verità generale ed alla convenienza. Il giovane pittore profitti pure di tanti precetti dell'ingegnoso fiammingo assai più utili di quello ora esposto, e si attenga invece al sistema di studio che brevemente gli siamo venuti indicando.

Queste varie osservazioni fatte dall'artista sul gran libro della natura, le affiderà non già alla memoria, che sarebbe pagina troppo incerta ed ingannevole, ma invece al suo Album, a fine che gli rimangano sempre presenti quegli atti diversi e possa all'uopo usarli nelle proprie composizioni. Bisognerà però che egli badi molto a ritrarre quegli atti nel preciso momento che esprimono la passione sentita dal cuore, e non mai nell'istante precedente o susseguente; altrimenti la espressione peccherà o per difetto o per eccesso. Ciò domanda quindi in lui una grande sicurezza e perizia nel disegno, e perciò parmi non sia mai bastevolmente raccomandato ai giovani di ben rin-

francarsi in questo ramo dell'arte che a tutti gli altri è scala e puntello.

Dottamente riepilogò questi avvertimenti il grande Leonardo colle seguenti parole del suo precetto 58.° «Sempre » il pittore deve cercare la prontitudine negli atti naturali » fatti dagli uomini all'improvviso e nati da potente affe- » zione de'loro affetti, e di quegli far brevi ricordi ne'suoi » libretti, e poi ai suoi propositi adoperargli col far stare » un uomo in quel medesimo atto, per vedere la qualità » e l'aspetto delle membra che in tal atto si adoperano ».

Tutta questa incetta di schizzi e di memorie dal vero, tutta quest'arte di sorprendere l'uomo nell'impeto subitaneo delle passioni, farà perfettamente conoscere all'artista filosofo quanto sieno fuori del vero molte fra le movenze che vediamo d'ordinario usate nei dipinti moderni ed in molti anche del troppo lodato secolo sestodecimo. Colla scorta di così fatti studii s'accorgerà come si dilungano dal vero quelle mani i cui diti si dipingono stranamente allontanati fra loro onde mostrare maraviglia, quei piedi contratti ed in azione da ballerino su cui molti artisti appoggiano le troppo artificiate loro figure. S'accorgerà come siano false e quelle bocche spalancate per dinotar terrore, e quegli occhi arrovesciati per indicare che piangono, e quelle braccia lanciate scompostamente per manifestare che nell'animo regna o l'ira o l'odio od un amor disprezzato. Allora conoscerà che tutte queste non sono se non ridicole convenzioni o meglio vergognose affettazioni tolte a prestito dalla scena e così lontane da quanto presenta natura, quanto lo è lo stile di molti fra i nostri sacri oratori da quello spontaneo e robustamente facile di chi sente davvero l'agitamento degli affetti. Allora s'accorgerà come le grandi passioni si palesino d'ordinario coi soli movimenti del volto, e non già coi convulsi moti del corpo. Vedrà quindi quanta ragione aveva il

grande Leonardo quando scriveva « che il moto mentale » muove il corpo con atti semplici e facili, non in qua ed » in là, perchè il suo obbietto è nella mente, la quale non » muove i sensi quando in se medesima è occupata » (Prec. 248.°).

Da questo precetto bene meditato apprenderà anche ciò che Leonardo non iscrisse, vale a dire che i gesti delle mani e delle braccia solo diventano necessarii quando il pensiero, invece che starsi nella mente raccolto, vien comunicato agli altri col mezzo di energica parola; e che tanto più concitati si manifestano questi movimenti, quanto meno la parola viene in soccorso del pensiero che vuolsi esprimere. Perciò il gesto dell'uomo rozzo si mostra sempre e più violento e più frequente che non è quello dell'educato, appunto perchè il primo non sa parlare così bene e compiutamente come il secondo.

Queste osservazioni gioveranno all'artista per fargli conoscere assurdo il sistema di quei dipintori i quali per mostrare nei loro quadri grande movimento di affetti, foggiano i loro infuriati personaggi di maniera che pare favellino tutti ad un tempo. E gioveranno anche a persuaderlo come bene addentro vedessero in quella vita delle passioni che si domanda espressione i castigati quattrocentisti, e come essi profondamente sapessero far uscire dalle pure loro tele il sentimento della fede evangelica non soltanto, ma anche ogni più mondana modificazione dell'affetto. Io non tralascierò mai d'insistere perchè l'artista faccia gran tesoro delle loro massime. Anzi qui aggiungerò cosa che molti accuseranno di temeraria e peggio. Bramerei che il pittore prima di studiare ponderatamente i quattrocentisti si ponesse a disegnare alcuni dipinti dei più illustri fra i trecentisti, per esempio di Giotto, di Giottino, dell'Orgagna, dell'Avanzi. Non vorrei già che egli ciò facesse per imparare le proporzioni del nudo, la scel-

tezza delle forme, la grazia delle estremità, parti a dir vero in cui quasi tutti i citati pittori talvolta pargoleggiarono e furono di lunga mano superati dai quattrocentisti; ma vorrei lo facesse non solo, come ho detto altra volta, per bene imprimersi quel sistema di piegare così maestoso, così facile, così largo, da non potersi desiderare nulla di meglio; ma anche per bene apprendere quella castigatezza nella composizione e sopra tutto quella temperanza negli atti e nelle movenze in cui è riposta gran parte della vera espressione. Non isdegnate no, o giovani, di darvi a questo esercizio: osservate Rafaello, quell'uomo che riuniva in lui solo tutto il sapere artistico della sua età e delle successive; osservatelo come godeva talvolta inspirarsi nei puri concepimenti usciti dai maestri del timido trecento. Ed il sommo ingegno con profonda ragione attigneva di là; perchè guardate, o miei giovani, se vedeste mai Giotto e tutti gli altri pittori che vi ho testè nominati, dare ai loro personaggi i movimenti contorti e violenti che scorgete in molti lodati dipinti di secoli detti migliori! E sapete perchè quei buoni vecchi così operavano? Perchè ingegnosi indagatori com'erano dell'uomo e delle passioni che lo commuovono, aveano osservato che le fisiche alterazioni prodotte dall'animo agitato per improvvise e forti impressioni, non si trasfondono mai per tutte le membra, ma si concentrano d'ordinario nella fisonomia, la quale prestamente s'impronta del sentimento che batte nel cuore. Perciò non vedrete mai quegli artisti aggruppare le loro figure con certi contrasti convenzionali, mai porle sulle punte dei piedi a guisa di ballerini, colle braccia gettate da una parte, il torso girato dall'altra, come fate spesso voi altri; e non devesi apporvelo a colpa, perchè avete imparato a far così dai vostri maestri. Sì, in Italia (è amara verità questa, ma che pur giova ricalcare) molti artisti abusano un poco troppo di certe

movenze tolte solo dai ballerini e dai comici, le quali svigoriscono la espressione col desiderio di farla più viva, e palesano alla spiattellata quell'artifizio che con ogni studio bisognerebbe nascondere.

Come se gli indizii di una stessa passione non si modificassero o rimutassero quasi in ogni individuo, i trattatisti si ostinano a fissar norme e regole per rappresentare col pennello e collo scarpello gli affetti dell'uomo. E vi dicono che per effigiare fisonomie che mostrino *attenzione*, bisogna abbassare le sopracciglia dalla parte del naso e volgere le pupille verso l'oggetto che la cagiona, aprire la bocca specialmente nella parte superiore: vi dicono che la *venerazione* si dee foggiare colla testa inchinata, gli occhi quasi chiusi, la bocca pur chiusa; che il *riso* e la *gioia* rende semi-aperti gli occhi e rialzati verso il temporale negli angoli esterni, e costringe il naso e la bocca a seguir questo movimento per modo, che le guancie obbligate a rialzarsi per l'elevamento degli angoli della bocca, paiano gonfiarsi: il *pianto* per lo contrario dà alle varie parti del volto una direzione tutta opposta; le ciglia si elevano nel centro della fronte, le palpebre appariscono enfiate, gli orbicolari lividi, gli occhi, le narici e la bocca cadenti, la testa abbandonata quasi al proprio peso e quindi pendente da una o dall'altra parte delle spalle. Di questo passo proseguono, e senza smarrirsi insegnano le regole per rappresentare il *disprezzo*, lo *spavento*, l'*ira* e quanti sono i moti dell'animo. Io non nego che certi segni generali non sieno comuni a tutte le fisonomie che appalesano i sentimenti di cui testè parlai; ma come determinare il più od il meno di questi segni, come fissare gli elementi che obbligano in alcune peculiari circostanze a rinforzarne od indebolirne uno a scapito degli altri? L'artista che di quelle regole si contentasse, per quanto abile fosse, sarebbe sempre uno schizzatore e non più: artista vero mai;

perchè l'artista vero può essere solamente quello che va intimamente persuaso poco potersi avanzare a furia di regole, e guadagnarsi una certa perfezione solo col ritrarre le minime differenze della natura fisica e della morale, le quali presentando marchio particolare in ogni individuo, domandano di essere con sempre varie, e quindi sempre nuove maniere rappresentate.

Che se l'artista disposto ad ascoltare i trattatisti per quanto spetta alla espressione, cadrà nel convenzionale; urterà poi nel barocco, se per agevolare l'importantissimo studio delle passioni si avvisasse profittare dei precetti di Dandré Bardon nel suo *Traité de Peinture*, o peggio delle mal delineate e contorte rappresentazioni che ce ne lasciò Carlo Lebrun. Quest'uomo che avea tutto di falso, non eccettuato il carattere morale, diè nel ricordato suo lavoro sì fattamente nelle convenzioni e nelle esagerazioni, ch'io stimo basti porre una qualche applicazione su quegli orridi visacci per aver bisogno di tempo non breve a poter ritornare sulle rette vie dell'arte.

La natura sia dunque continuo e solo maestro della espressione: ma perchè nel rappresentarla l'artista valga a congiungere la verità colla convenienza, è necessario egli ponga mente che non da tutti gli uomini sono egualmente sentite le passioni, e che ad attenuarne o ad accrescerne la forza influisce moltissimo l'indole, le abitudini, l'educazione, l'età. Mi spiegherò meglio con esempii. Sentiranno forse egualmente l'amore l'italiano e quegli che nacque fra i ghiacci della Neva; ma nell'italiano sarà impeto e fiamma che nulla cosa può raffrenare, nel settentrionale vestirà apparenze più concentrate e meno effondentisi in atti esterni. I climi diversi e la diversa mobilità di fibra saranno le cause precipue di questa differenza. Un'azione scellerata susciterà indignazione e nell'onesto artigiano, e nel pio cenobita; ma il primo che forse

non pose mai alcuna cura a rintuzzare le proprie passioni, proromperà in invettive contro il colpevole; l'altro invece che nella solitudine e nella preghiera apprese a comprimere ogni soverchio impeto dell'animo, appena lascierà apparire nel volto leggeri indizii dello sdegno che egli ne risente. L'ira si manifesterà furibonda nell'uomo del popolo; ma in chi fu dall'educazione informato a maggiore temperanza, paleserassi più mite. Sarà eguale la gioia di una insperata fortuna e nel vecchio e nel giovinetto; ma il vecchio atteggierà il volto a rimessa ilarità, il giovane darà in una letizia romorosa.

Alle quattro accennate cose faccia dunque continua e diligente attenzione l'artista nel colorare gli affetti dell'animo. Ma perchè in tante minute modificazioni egli possa riuscire eccellente ed apprezzarne tutta l'importanza ed il valore, non tralasci di consecrarsi con tutte le forze sue al tanto da me raccomandato studio dei tipi.

Ma non solamente nella fisonomia o negli atti generali del corpo sta chiusa l'espressione degli intimi moti dell'animo; essa si raccoglie talvolta nelle estremità, parti che, come ho già detto, i pittori moderni studiano troppo poco. Le mani ed i piedi sono organi di espressione che, ben accordati con quelli del viso, contribuiscono infinitamente a caratterizzare ed a rendere più vere le figure che il pittore si sforza di presentarci come viventi. Le mani son suscettive di appalesare talvolta la gioia, il dolore, e trascinano soventi volte il resto del corpo nei loro movimenti di modo, che esse ne determinano le posizioni, le attitudini e la ponderazione. Dio Padre che in un dei freschi coloriti da Michelangelo nella Sistina, accenna ad Eva di uscire dal fianco di Adamo, nel solo movimento della destra appalesa la volontà mansueta, ma sicura del reggitor d'ogni cosa. Giuseppe che nelle loggie di Rafaello spiega i sogni a Faraone, nel solo concitato alzare dell'indice

mostra come lo spirito di Dio gli infiammi la profetica parola. E poichè ho nominato qui Rafaello, quale è il quadro di questo insigne ove le estremità non sieno grande, anzi precipuo mezzo a rivelare l'affetto che egli vuol far esprimere alle sue figure? Non conosco altri artisti che possano essergli in questo paragonati, e meno ancor fra i moderni, se ne escludiamo però il francese Delaroche le cui estremità presentano sempre una vita e, per così dire, un linguaggio che parla al cuore sentimenti o di pietà o di terrore o di amore. Non ho dunque torto di raccomandare agli artisti giovani che studino più che ad essi sia possibile le tanto dagli insegnamenti accademici neglette estremità.

Molte cose, lunghe teorie avrei potuto spiattellar qui sul gesto in generale, sul gesto individuale, su quello che si affà all'uomo del volgo e al bene allevato, sull'altro che usano ordinariamente i soli mimici e gli attori drammatici; ma tutto ciò io stimo più inutile ingombro della mente che necessaria istruzione all'artista. E d'altra parte chi per amore d'erudizione sente vaghezza di così fatte teoriche, scorra la bella opera di Engel (1) ed anche quanto scrisse in proposito del gesto conveniente alle arti il nostro bravo Montabert. Solo non s'acconci alla strana conclusione che dalle savie sue osservazioni egli volle trarre. Pare impossibile che chi tanto raccomandò la semplicità nei movimenti, tanto gridò contro il gesto teatrale, tante giuste differenze notò negli atti della plebe ed in quelli dell'uomo civile, concludesse poi che meglio torna all'artista studiare il gesto piuttosto sulle statue greche che non sulla natura. Si vede che il *vos exemplaria graeca* ec. gli intorbida ad ogni passo la mente; è un fantasma che lo perseguita sempre, e suo malgrado lo trascina nell'errore.

(1) *Engel.* Idée sur le geste et l'action théâtrale. — Paris 1790. L'opera è scritta in tedesco, ma fu tradotta in francese dallo Jansen.

V.

SCOPO MORALE CONSIDERATO NELLA SCELTA DE' SOGGETTI.

Nella solitudine del suo studio il giovane artista vola con ala robusta di sogno in sogno ridente, sogna onori e gloria, sogna ricchezze guadagnate cogli onesti studii; ma intanto una voce, cara e triste ad un tempo, lo forza a discendere da quell'etere purissimo sino a questa aiuola terrestre, lo forza a gettarsi fra i bisogni dell'uomo fisico, in mezzo alla prosa della società. È la voce della famiglia che gli domanda un pane e da lui lo spera. Ma egli senza aiuti, senza mecenati, prova il più amaro degli sconforti, quello di non poter sovvenire ai bisogni de' suoi diletti. Allora gli si disabbelliscono tutte le dorate fantasie; allora maledice a quell'alto sentimento del bello che lo portò nei regni di un'arte quasi insignificante agli occhi della gelata società.... Oh come in quel momento rinuncierebbe a tutti i levati concetti della sua mente pur di buscarsi una commissione, fosse anche di soggetto abborrito, fosse un volgare ritratto!

In mezzo a queste angoscie, spinto o da sentimento di compassione o da raccomandazioni o più spesso dalla superba brama di essere detto dai giornali mecenate delle arti, si presenta al povero artista un dovizioso che gli alloga un dipinto. Ma che dovrà mai rappresentare un tal quadro? quale ne sarà la moralità? Se per isciagura il ricco che ordina è un uomo ignorante di molte cose e più della

dignità vera del pensiero e dell'animo, superbo solo delle proprie ricchezze e della funesta potenza che gli danno, fastoso di cavalli e di servi, forse ancora di lascive frodi fastoso; uno di quelli che non vedono nelle arti del bello se non un mezzo, e languido, ad ingannare qualche lunga ora di noia, vi sarà facile indovinare quali soggetti brami assaporarsi nelle sue stanze: o nudità invereconde allettatrici di sensi corrotti, la schiava dell'Harem morbidamente sdraiata semi-discinta sui tappeti di Persia, Marion Delorme che la trafficata bellezza abbandona al drudo che essa ama di amor forsennato; o sì veramente i nefandi delitti da cui vanno contaminati i drammi ed i romanzi stranieri, gli adulteri eccessi di Lucrezia Borgia, i parricidii, gl'incesti, gli stuprì, le orride morti di Parisina, di Hernani, di Antony. Ma dovrà egli l'artista, fastidito da tanto immorali commissioni, rifiutarle sdegnosamente? Dovrà egli piuttosto accovacciarsi nella sua sconsolata miseria, e trascinarvi i suoi cari? Io non sarò sicuramente quello che gli venga predicando di avere così stoica fermezza da mirar prima alla sua missione di artista, piuttosto che ai doveri di padre, di sposo, di figlio. Queste nobili utopie nulla fruttano di buono, se pure non conducono a pessimi risultamenti, ad essere cioè derise dal freddo egoismo, ovvero ad esaltare alcune menti inferme e portarle in un mondo fantastico pieno di sciagure irreparabili. Disse quel forte pensatore del Bianchetti, che grandi mecenati sono all'ingegno potente e la volontà dell'uomo che intenda sempre e stia ferma ad isviluppare l'attitudine ricevuta dalla natura, e la stima del pubblico. Ma questa profondamente pensata sentenza parmi giustissima finchè si parli de' letterati, non però quando si voglia applicarla agli artisti; perchè gli artisti hanno così grande bisogno di provvedere marmi, tele, colori, modelli, in somma tante cose dispendiosissime tutte, che senza

forti anticipazioni pecuniarie non potranno neppur cominciar a lavorare, per quanto sia in essi lo spregio de' beni materiali, volontà ferma a giovare l'umanità, e sicurezza di guadagnarsi la pubblica estimazione.

Il povero artista che non ha di che vivere, accetti pure anche le commissioni meno degne, comprima nel cuore i battiti generosi, serbi per se e pegli amici la nobiltà degli alti concepimenti, ma dia pane alla famiglia necessitosa. Forse, chi sa? quando per alquanto tempo avrà posto a sì brutto mercato l'ingegno suo, acquisterà tanto d'indipendenza da provvedere ai bisogni de' suoi, e quindi da poter rifiutare ogni commissione od insignificante o frivola od immorale. E se spunterà finalmente questo giorno per lui fortunato, allora è poi in obbligo strettissimo di non accettarle, sotto pena che le anime incorrotte non lo accusino complice alle immoralità che va effigiando. Se un cuore veramente nobile egli serra nel petto, dovrà allora non ad altri temi consecrare il pennello che a quelli i quali possono tornar profittevoli alla società e rialzare la tanto insultata dignità umana.

Dio volesse per altro che fosse dato trovare una via buona a far che l'artista sul suo esordire non venisse forzato ad abbiettare l'arte e se stesso nei modi che abbiamo accennato. Spetta ai reggimenti civili questo importante passo; essi soltanto possono portare il giovamento che sì vivamente desideriamo, e togliere all'artista le vergogne sopra enumerate. Se si adoperasse in modo che all'arte si dedicassero i soli valenti; se durante gli anni di studio fossero premiati bene; se dell'aiuto de' privati abbisognassero tardi assai; se note e colla stampa periodica e colle incisioni e cogli onori fossero le opere loro; se come in Francia, in Baviera, in Prussia si aprissero pubblici musei e gallerie e ville reali ove gli artisti dovessero rappresentare i fatti antichi e recenti che meglio onorarono

la patria; se non rimanessero senza acquirenti quelle opere a cui l'artista stimasse consecrare il fecondo ingegno anche quando non allogate da alcuno; forse a tutti i noverati mali avremmo trovati pronti ed efficaci rimedii, perchè tutti gli artisti di vaglia avrebbero molte e grandiose commissioni. Ed io non ho abbastanza voce per lodare quelle generose città di Trieste e di Torino le quali fondarono l'annua loro esposizione su tali basi da poter fare acquisto di quelle opere di merito che non trovarono compratori e che l'artista condusse per solo amore dell'arte e per bisogno di affidare alla tela le inspirazioni del suo cuore. Alzo voti perchè tutte le città italiane si facciano ad imitare così onorevoli esempii. Intanto col vivo desiderio più assai che colla speranza possano fra breve savii provvedimenti, se non togliere, almeno scemare i danni che sono venuto numerando, mi farò ad esaminare i soggetti che stimo più acconci alla pittura storica, perchè diventi anche per questa via motore attuoso di civiltà. Se il mio discorso potesse persuadere un solo ricco a mutare un'oscena od insignificante commissione in una morale ed istruttiva, sarei largamente compensato della mia fatica.

Chi ebbe la pazienza di scorrere sin qui questo libro, agevolmente avrà potuto da se conoscere, che io conto povera quell'arte la quale non si fa bella che della forma e ad altro scopo non mira se non a dilettare. Se questo solo dovesse essere il fine di essa, a che sprecare tanto denaro a mantenere accademie e giovani, a che consecrare tanto tempo onde apprenderne il difficile esercizio? Tornerebbe in tal caso di maggiore gradimento il passeggiare, il ridere fra oneste brigate, il darsi in fine buon tempo. No, l'alto scopo dell'arte, quello che meglio si consocia colla dignità dell'umano ingegno, è d'insegnare utili verità per la via dello allettamento: allora l'arte diventa norma ai costumi e guida alla virtù.

Da ciò ne consegue, che non basta un pittore abbia rappresentato un soggetto secondo natura e con tutta la vigoria d'espressione di cui è suscettivo; ma bisogna che il soggetto medesimo valga a manifestare vantaggiosi veri e si faccia a così dire elemento od almeno mezzo di educazione.

Quei greci che tanto furono originali, quei greci da cui noi ci scostiamo immensamente, appunto perchè ci ostiniamo ad imitarli, avevano anch'essi intravveduto questo nobile fine nei soggetti tolti a rappresentare dall'arte. Se la pittura presso i greci assai scarsamente lo raggiunse, è perchè di essa non faceano lo stesso conto che della statuaria. Ma quest'ultima che consideravano mezzo potente a dare grandezza e sfarzo ai loro monumenti, la ridussero maestra della nazione, e quasi a dire una pagina immensa ove stavano impresse la religione e le glorie della spada e dello ingegno. Sui frontespizii dei tempii le geste degli eroi e le feste sacre ai numi: nella Stoa e nel Peripato le immagini de' filosofi e de' poeti: nello Stadio i simulacri de' vincitori. Nulla in fine che non fosse greco volevano; e se alcuna cosa toglieano a prestito da straniere nazioni, con sì ingegnosa frode la annestavano alla loro civiltà, che pareva sorta od almeno fecondata sotto il tepido loro cielo. In una parola, ogni rappresentazione dell'arte loro spirava la fede politeistica che professavano, e quell'amore verso la libertà e la patria per cui, a scapito di tante virtù domestiche, non curavano tutti gli altri amori.

Per imitare dunque degnamente i greci, procuriamo anche noi moderni di non togliere nulla nè da essi nè da altri, di essere nazionali, di starci liberi il più che possibile da ogni influenza di passata civiltà, di foggiare l'arte conforme ai mutamenti portati dalla religione di pace che ne governa. Cominciamo dunque dallo smettere intiera-

mente quella maledizione di rappresentare soggetti tolti dalle credenze e dalla storia de' popoli antichi coi quali più nulla ora abbiamo di comune. Bando perciò alle imprese favolose degli eroi ellenici: bando alle stucchevoli battaglie omeriche: bando alle Veneri oscene, ai Marti, ai Giovi della greca mitologia, simboli, è vero, di molti fenomeni naturali, ma pel progredire della scienza e pel trasmutarsi della fede ridotti insignificanti a noi. Tutto sta che a render valido sì fatto bando contro le favole antiche consentano in primo luogo gli artisti; tutto sta che non abbia troppa ragione quella energica penna del Tommaseo quando dice « che i letterati, per caparbii che pa» iano alla voce della critica, son più docili degli artisti, » i quali non mi farebbe maraviglia se per qualche cen» tinaio d'anni persistessero a volere col loro bello ideale » superare la natura e rappresentare nude le Europe dei » secoli moderni, ed a far pompa di novità nelle Veneri e » nei Vulcani » (1).

Ma quali dunque saranno i temi a cui l'artista debba dare la preferenza? Altra volta scrivendo io intorno al presente argomento, esclusi (parlando specialmente d'Italia) quei sanguinosi fatti municipali in cui i cittadini scannarono i cittadini, in cui una città italiana metteva a sacco ed a sangue città e terre italiane, in cui intestine discordie ad ogni piè sospinto si rinfiammavano; e li esclusi perchè quei fatti valgono ad ammorzare ogni scintilla di patria carità, e mantengono vivi e schifosi quegli odii municipali per cui Crema odia Cremona, Parma è nemica a Piacenza, Siena a Firenze; per cui, in una parola, tutti noi italiani ci detestiamo a trenta miglia di distanza, come se non parlassimo tutti una sola favella, da una sola religione non fossimo legati. Eccettuai pure allora, e forse non ebbi torto, anche quelle gagliarde battaglie combat-

(1) *Tommaseo*. Della Bellezza educatrice pag. 38.

tute da duecentomila de' nostri fra le Sierre della Spagna o sulle nevi della Beresina, perchè quei fatti, sebbene degni di essere eternati dalla storia, rammentano inutili sciagure all'Italia.

Quelli soli io voleva veder sulle tele che tornavano ad onore di tutta la sacra penisola. Per questo dissi che non sapevo prezzare gran che i soggetti cercati nelle storie straniere, perchè mi pareva indegna fiacchezza quella di un popolo che poco curando le proprie, non si diletta che a vagheggiare glorie forestiere. Per questa ragione non mi sarebbe spiaciuto veder riprodotte le grandi azioni di Roma pagana che devono dirsi veramente italiane. Appuntellai come meglio potei queste erronee mie idee, e via via camminando col mio ragionamento, mi trovai ancora invescato, senza avvedermene, fra alcuni pregiudizii di scuola, sinchè giunsi a tale da consigliare i temi mitologici siccome mezzi allegorici atti a significare i varii aspetti della natura ed i varii gradi di perfezionamento sociale. Ora però mi accorgo del mio traviamento, a cui forse mi trascinò un mal inteso eclettismo ed il desiderio di conciliarmi tutti i partiti; confesso candidamente il mio errore, mi sferro da quest'ultimo ceppo che mi aveano lasciato ai piedi i doganieri del pensiero, e pongo il suggello della disapprovazione sulle parole che in quel tempo mi uscirono dalla penna. Non fu però neppure allora così grande il mio accecamento, che queste altre subito dopo non iscrivessi.

«Certo per altro mi piacerebbe meglio vedere tolti i »soggetti da una fonte più con noi collegata che non è »quella delle viete favole, e forse al paro d'essa abbon»devole di parti nude e di pieghe grandiose; e questa »fonte sempre viva di nuovi zampilli sarebbe senza dub»bio la religione del Vangelo. — Oh quanto i fatti insi»gni che ella ci tramandò, meglio assai che quelli di Ro-

» ma e di Atene, lancierebbero l'anima nella sfera del su-
» blime concepire, in quei regni vaghi, varii, spaventosi
» dell'infinito che ne levano da ogni cosa terrena e ci por-
» tano sino al piede di *Colui che volentier perdona!* In
» tali temi solamente è riposta la tanta poesia di pietà e
» di terrore, di gloria e di abbiettezza che fa del Cristia-
» nesimo un limpido specchio di belle virtù. Quei temi
» soltanto valgono a mostrarci l'altezza di Dio e le gra-
» mezze dell'uomo, l'orgogliosa viltà dei potenti e gl'im-
» mensi conforti del povero. In fine dinanzi a quei temi
» si fanno pallide le pompe della vita, le dorate illusioni
» del cuore, il fascino della civiltà. Quanto non sarebbe
» utile intendimento porgerci figurati dal pennello anche
» nelle stanze de' privati gli esempii di grandezza e di
» virtù offertici dai due Testamenti! Presenterebbe com-
» posizioni calde e vive di mille immagini quell'artista il
» quale ci figurasse il Profeta che lagrima le sorti di Ge-
» rosolima fatta piangente siccome vedova, e ne lamenta
» le porte abbattute, i sacerdoti gementi, le vergini squal-
» lide. E la carità e l'amore fin verso i nemici spicche-
» rebbe da quei dipinti che ne effigiassero il lungo e su-
» blime patire di un Dio umanato. — Quale feconda vena
» d'alti pensieri non isgorga dall'inspirato impeto del ra-
» pito di Patmos quando presagisce ai monti il giorno in
» cui crolleranno, alla terra l'istante in cui sarà inabis-
» sata; e dalle animose visioni di Ezechiello quando dice
» ai tiranni: *Morrete la morte dell'empio,* quando parla
» la parola di un Dio sdegnato alle aride ossa del campo!

» Che facevano gli antichi? Si piacevano pure anch'essi
» di effigiare gli argomenti che ricordavano i varii riti
» della lor religione: perchè dunque anche noi moderni
» non procuriamo di decorare le nostre sale ed i nostri
» gabinetti coi miracoli degli eletti del Signore, coi mi-
» steri sublimi in cui si ravvolge l'Eterno?... Temo per

» altro che in questa età di scetticismo prosaico, in que-
» sta età gremita di blandimenti e di delicature non in-
» contrerebbe la comune approvazione chi volesse fregiare
» un suo splendido appartamento colle grandi verità evan-
» geliche e coi fatti illustri dei profeti e dei martiri. Bi-
» sogna che la civiltà di un popolo si colleghi colla sua
» religione perchè le arti possano senza pericolo rappre-
» sentarne le maraviglie. Ora, è pur certo che i nostri pre-
» senti costumi gran fatto non si catenano colle rigide leggi
» della croce; mentre quelli degli antichi si ammodavano
» perfettamente colle lascivie delle divinità favolose. La
» religione dei greci e dei romani onninamente teatrale,
» fisica, mondana, era fatta per accarezzare tutti i delirii,
» tutte le sregolatezze della vita; e quindi quanto meglio
» figurava le geste di quei numi osceni, tanto più doveva
» tornar cara a popoli che non tenevano certo fra le pri-
» me virtù temperanza ed umiltà. Ma la fede cristiana che
» tiene fiso lo sguardo alla morte e nella morte trova il
» suo trionfo, che sprezza il sorriso della bugiarda fortu-
» na; quella religione che nacque fra i cenci e fra i cenci
» e la sciagura tiene suo regno, come può farsi tanto com-
» pagna alle profumate costumanze de' nostri giorni da
» coabitare quasi con noi ed ornarci le stanze de' suoi
» prodigi?

» Benediremmo però a quei cuori di bronzo che osassero
» farsi diga all'onda del comune pregiudizio ed allogare
» unicamente ai pittori i temi ora citati. Quanto mai quei
» cuori non meriterebbero della riconoscenza comune! Per
» opera loro ci tornerebbe al pensiero la fede incorrotta
» energica del cristiano de' primi secoli; per opera loro
» spiccherebbe in tutta la sua candida luce la schietta leg-
» genda de' nostri padri, tradizione sacra de' tempi in cui
» era gloria e letizia lasciar le cose più caramente dilette
» per trascinare una vita di stenti e di privazioni.

» Un altro bene ne verrebbe all'arte se fosse allogato » dai ricchi gran numero di soggetti religiosi. Gli artisti » a fine di meglio comprendere quel tipo biblico che ne » forma l'essenza, si darebbero con tutti i nervi a studiare » i casti dipinti di Giotto, dell'Orgagna, dell'Avanzi, del » B. Angelico e degl'immortali quattrocentisti, ove quel » sentimento di religione è così magistralmente trasfuso, » da parlare una toccante favella anche allo scettico più » volteriano. Così, apprendendo la castigatezza dell'inven- » tare e del comporre, apprenderebbero anche quella in- » genua semplicità di colori, di forme, di espressione, la » quale è racchiusa nei dipinti dei trecentisti e dei quat- » trocentisti, e senza cui non può forse sperarsi di non in- » ciampare nelle sempre odiose convenzioni ».

Quel pio e brav'uomo che è l'Overbeck stimò che si avrebbe potuto far meglio popolari le idee religiose rappresentandole sotto veste di allegoria. Questo pensamento non nuovo e tolto in parte dal Pussino che ce ne offerì un famoso esempio nei sette Sacramenti, fu assai felicemente imitato in Francia da Signol, il quale ne' suoi quadri figuranti l'uno la morte del Cristiano, l'altro il Giusto risvegliato nel giorno finale, ci porse composizioni veramente sparse di cristiana pietà. Ma tanto il Pussino, quanto l'Overbeck, il Signol e molti tedeschi e francesi che parteggiano per la allegoria religiosa, non badano, mi pare, ad una cosa importante, ed è, che ove i fatti sono per loro stessi ricchi di affetto, il volerli presentare sotto apparenze allegoriche è un raffreddarli d'assai, un renderli d'intelligenza difficile a quello stesso osservatore che guardandoli fuori di così gelida scorza, pure saprebbe commuoversi. E questo ch'io dico delle religiose è da applicarsi ad ogni altra sorta di allegorie. O sono esse allusive a fatti poco importanti, ovvero sono dirette ad adulare qualche potente; e perchè allora far complici le arti o di una inutilità o di

una bassezza? Ovvero simboleggiano avvenimento onorevole ed utile; e perchè in tal caso non rappresentare quell'avvenimento medesimo come ce lo narra la storia? Io non ho mai capito perchè s'impiastriccino allegorie sulle battaglie di Napoleone, e sulla gloria di Canova e di Dante. E non sarebbe cento volte più istruttivo e più vantaggioso mostrarci Napoleone in qualcheduno di quei fatti i quali possono manifestare e l'altezza della mente, e l'imprendimento unico dell'animo suo? Quanto meglio se invece di una pagana apoteosi a Canova, il bravo artista si dipingesse nell'atto di dar vita ad una delle sue più belle statue! E Dante quanto non ci richiamerà meglio idee conformi alle sue sventure ed all'immenso poema cui posero mano *e terra e cielo*, se in luogo di farlo coronar dall'Italia e dalla Poesia, ce lo presenteranno nel monastero di Pontecorbo, nel momento di chiedere al buon monaco un asilo di pace!

Gli antichi forse avevano più ragione di noi di valersi delle allegorie e delle apoteosi allegoriche, perchè a figurarle si valevano di quelle divinità stesse che erano base della loro religione. Ma noi non possiamo far ciò senza mostrarci insignificanti, oscuri, ed aggiungerò anche pagani. Dice benissimo quell'alto ingegno del Guizot « che » non è se non usurpando i diritti della poesia che la » pittura si permette l'allegoria; usurpazione quasi sem» pre d'esito infelice. Per comprendere un quadro (pro» segue egli) noi abbiamo bisogno il più delle volte che » ce ne venga indicato il soggetto; che sarà poi se il sog» getto esso medesimo ha bisogno di essere spiegato? Que» sto è il caso dell'allegoria: il poeta che può disporre del » tempo necessario per isvilupparla, ce la fa concepire sen» za pena; egli giunge qualche volta ad interessarci por» tandoci a seguitarne tutte le gradazioni. Il pittore invece » non può che presentarcela allo sguardo, e ciò sicuramente

» non basta. Tutto l'interesse d'una allegoria riposa dun-
» que sul suo sviluppo, sulla sua applicazione; e la pit-
» tura non può nè sviluppare nè applicare; essa si limita
» a far vedere. Ora, non puossi altrimenti far vedere una
» allegoria, perchè una allegoria non ha nulla di reale; e
» ve ne sono poi pochissime che si possano in tali maniere
» convertire in azione da essere poste sulla tela ».

Lasciamo dunque noi italiani ai popoli del nord che si sfoghino in fantastiche allegorie fatte per concordare col fosco lor cielo e colle rupi inaccesse, misteriosamente coperte da nubi perpetue. Lasciamo ad essi di armare la Morte da cavaliere errante, di porla guardiana alle porte dell'inferno, di farla persino danzare cogli uomini e col Peccato. Lasciamo a Rubens le sue paganamente ridicole allegorie sul matrimonio di Maria de' Medici con Enrico IV. di Francia. Lasciamo finalmente a Lebrun ed a Vander-Meulen le loro barocche composizioni emblematiche ove la vasta parrucca di Luigi XVI. è cinta d'alloro dalla Fama, dalla Storia e da tutte le virtù che quello sfarzoso despota non aveva; e noi nati sotto questo ridente cielo dell'Italia, tributata ammirazione, senza però volerle imitare, alle sapienti allegorie di Rafaello, ripetiamo sempre le seguenti savie riflessioni di Montabert (1) « essere evidente che nel-
» l'arte della pittura primo obbligo è quello di mostrarsi
» chiari ed evidenti, per essere in seguito interessanti ed
» utili. Dover dunque lasciare agli ingegni viziati dal ma-
» nierismo il piacere delle allegorie e degli emblemi; a noi
» giovare meglio attenersi alle verità forti, evidenti e toc-
» canti della natura » (2).

(1) *Montabert*. Op. cit. Tom. 4. pag. 529.

(2) Fra le allegorie più ingegnose e più istruttive ch'io mi conosca, non esito a porre quelle che immaginate dall'alta ed erudita mente di S. M. il Re di Baviera ed incarnate dal sommo Cornelius ornano la Glicoteca di Monaco. Con tanti soggetti allegorici,

Ma se forse ci manca e ci mancherà per lungo tempo il mezzo di persuadere i ricchi ad allogare argomenti religiosi ai pittori storici, almeno troviamo modo a far sì che essi prescelgano gli storici, i quali possono farsi sorgente di molto insegnamento morale. «La verità per l'uo-

alcuno dei quali è tolto dalla mitologia, si volle rappresentare la storia della pittura nel medio evo. Però, tanto l'augusto commettente come il sommo artefice, s'accorsero che a sì colossale argomento fredde spesso ed oscure sarebbero riuscite le allegorie, e che sapiente commentò ad esse potevano diventare dipinti storici nei quali si commemorassero le principali azioni dei pittori celebri della Germania, della Francia e dell'Italia. Mentre dunque nelle lunette di quel magnifico stabilimento tu ammiri composizioni allusive al nascere ed al progredire dell'arte divina, nelle cupole che a quelle sovrastano osservi gli avvenimenti più importanti della vita dei capi scuola. E qua ti si offre Uberto Van-Eyck che insegna la pittura a sua sorella ed a suo fratello, e presenta i suoi quadri a Filippo il Buono duca di Borgogna; di là Hemmeling che divenuto pittore dipinge le maraviglie della rivelazione di s. Giovanni per decorarne l'Ospedale di Bruges ove nella sua gioventù, povero soldato ferito, lo aveano accolto e rimandato sano. Da un'altra parte è Luca di Olanda che pallido e magro per la febbre, lavora in un cartone ch'egli avea fatto stendere sul suo letto, perchè non voleva che la malattia gli fosse impedimento all'operare. In un'altra cupola scorgesi Holbein che va schizzando la sua famosa Danza dei Morti; più lontano Alberto Durer che dipinge a fresco dall'alto d'una scala a piroli di cui l'imperatore Massimiliano sostiene il piede affinchè non si rovesci, ec. ec.

Questi freschi preziosi aggiunsero gloria a Cornelius, alla gentile Monaco un diritto di più ad esser detta l'Atene della Germania, al dotto e benefico principe nome di Pericle e di Augusto novello, con questa vitale differenza, che Pericle ed Augusto, se incoraggiavano le arti, oppressavano o viziavano il popolo; e il Re di Baviera invece è padre ai sudditi suoi, e più che ogni liberale disciplina, premia le virtù del cuore. In questo più grande anche dei troppo vantati Medici, che mentre quelli col folle lor culto ai marmi di Roma e di Atene intronizzavano il paganesimo nelle arti, egli avviva e protegge soltanto la vera pittura cristiana, quella che è maestra alle nazioni di pietà e di religione, quella che insegna ad amar Dio prima, poi i fratelli, la famiglia e la patria.

» mo è la storia (esclama con eloquente parola C. Robert). » Essa è il canale ed il veicolo di tutte le convinzioni; il » mezzo universale con cui i popoli ed i secoli più dispa- » rati si annodano fra essi. La storia sforza l'ingiusto a » tremare ed a rispettar l'uomo: sola essa potrà rompere » il manicheismo attuale e ricondurre la primitiva unità ».

Io poi vorrei che i fatti storici figurati sulle tele o sulle muraglie, si facessero come a dire allegoria e simbolo a virtù ed a vizii, la cui rappresentazione fosse efficace scuola al cuore ed al costume, e surrogassero così i miti greci che da alcuni si vorrebbero ancora atti a significare il vario mutarsi dei climi e delle stagioni, e l'avvicendarsi frequente dell'incivilimento sociale. Invece che alludere alla bellezza colle lascivie di Venere, alla saggezza colla civetta di Minerva, ai commerci del mare con Nettuno, alla guerra con Marte, all'architettura con Anfione che va costruendo Tebe a suono di cetera; perchè non potrebbesi trascegliere dalla storia tanti avvenimenti che dimostrassero l'importanza dei beni sopra ricordati? Perchè Ottone il Grande che pone sì ardente amore nella volgare fanciulla Gertrude da offerirle persino il potente suo trono, non potrebbe divenire emblema acconcio a manifestare l'efficacia delle femminili attrattive? Perchè il Petrarca accolto e festeggiato da principi, coronato poeta in Campidoglio; Rafaello onorato dai Pontefici e dai più chiari letterati di Roma, non varrebbero a mostrarci quanto vada in ogni tempo pregiato il vero sapere? Perchè Colombo il quale reduce dalla scoperta America offre in dono agli ingrati monarchi di Spagna ed animali e piante ed uomini del novello mondo, non servirebbe a chiarirci dei tanti vantaggi che ci vengono dalle lontane navigazioni? Perchè Michelangelo che presenta la bellissima icnografia del maggior tempio della Cristianità a Giulio II., non ci insegnerebbe che a far fiorire le arti si vogliono non solo alti ingegni, ma an-

che mecenati liberali? Tornerebbe poi a somma gloria e diletto di noi italiani, se gli opulenti decorassero i loro palazzi con tele ove fossero quei fatti della storia nostrale i quali meglio valessero ad offerirci l'essenza di tutto un secolo, e per così dire ci mettessero innanzi le costumanze civili, il modo di guerreggiare, le feste, i giochi, il governo, la religione, la vita in somma sociale di tutta un'epoca. Bello sarebbe (eccettuati però sempre, come ho già detto, i soggetti che ricordano sanguinosi odii di municipio ed interni dissidii italiani) rammentarci col pennello la grandezza dell'antica Italia, i lanci gagliardi di quelle generazioni che sapevano costruire basiliche e liberi castelli nell'evo mezzano, e ci lasciavano in quei fortissimi monumenti, murati dalle volontà concordi di tutto un popolo, testimonianza energica di quanto grandi fossero gli uomini che aveano bisogno di arti tanto giganti, e quanto minori ad essi quelli fra i presenti che le abbandonano o le guardano colla indifferenza del moribondo.

Come sarebbe istruttivo, non dico pei giovani solamente, ma anche a noi tutti quanti siamo italiani, ora sovente o non curanti od ignari della nostra storia, vedere nelle sale dei doviziosi, nei portici o sulle pareti delle Università e delle pubbliche piazze ricordata, a mo' di esempio, tutta quella vigorosa età del trecento! I Priori di Firenze che preceduti dal Gonfaloniere, dal Capitano del popolo, dal carnefice, da gran parte dei cittadini armati, si portano alle case di Corso Donati a fine di abbatterle dai fondamenti in argomento di pubblica vendetta contro un ribelle, ne additerebbero la forma popolare di governo colla quale reggevansi molte italiane città. Dante che visita e consiglia il suo amico Giotto, ci indicherebbe il sacro legame che deve stringere lettere ed arti. Giotto accarezzato dal re Roberto di Napoli e da tutti i grandi d'Italia, l'alta considerazione che nei mezzani tempi tributavasi a

quegli insigni i quali si facevano propagatori del vero e del bello. Le feste sacre rappresentate nel 1304 sull'Arno, nè darebbero luce sullo spirito religioso di quei tempi, profondo sì nei cuori, ma pur troppo invescato da assurde superstizioni. Innocenzio III., quel mal conosciuto eroe del pontificato, allorchè, veduti i tre fanciulli affogarsi nel Tevere, immagina di fondare l'Ospedale di s. Spirito in Sassia, ne insegnerebbe quanto bene all'Europa, quanta libertà all'Italia ne sarebbe venuta, se la sedia di s. Pietro non avesse avuti a Pontefici che uomini pari a questo Innocenzio ed a Giulio II.

Così disponendo i soggetti storici, non vi sarebbe istituzione religiosa o civile la quale non potesse, dirò così, venir posta in atto sulle tele e sugli intonachi. Se di tal tempera fossero gli argomenti offerti dai mecenati agli artisti italiani, oh! ben presto vedremmo farsi popolare la storia e rivelare agli aristocrati come alla plebe, meglio assai che nelle pagine dei cronisti, la vita dei secoli, ed il sentire e l'operare gagliardo dei nostri maggiori (1).

Ed a meglio incitare i presenti al forte pensare, a meglio provar loro come le virtù e le magnanime imprese si guadagnino dai posteri premio lungamente durevole, quanto non gioverebbe effigiare sulla tela fatti relativi alla vita o pubblica od anche domestica dei sommi dotti e degli artisti insigni! Quanto meglio se invece che regalarci Coriolani e Camilli ed Eteocli e Giovi e Veneri, i pittori ci colorassero Galileo quando nel vedere oscillar la

(1) Ove ho parlato della educazione letteraria conveniente al pittore storico, espressi il desiderio che fosse compilato un dizionario storico il quale mostrasse agli artisti quanto ammaestramento morale possa trarsi da ciaschedun fatto. Ogni fatto potrebbe essere allusione od allegoria ai vizii od alle virtù relative a quello, e più assai delle allegorie compreso dall'animo, sentito dal cuore, ricordato dalla memoria.

lampada concepisce l'importantissimo trovato del pendolo; l'Ariosto rispettato dagli assassini solo pel suo gran nome; Cimabue che ravvisa nel povero villanello che segnava sopra una pietra la pecora, il vasto ingegno di Giotto, ec. ec.! Nè è già che da alcuni giovani artisti questi soggetti non si vadano ora talvolta trattando; ma pur troppo molti anni ancora dovranno scorrere prima che li veggiamo di frequente sulle pareti dei palazzi magnatizii; ed intanto ci toccherà, sa Dio ancora per quanto, goderci avvenimenti greci, romani e mitologici.

E tornerebbe di maggiore istruzione e diletto, se invece di porgerci un fatto solo d'un uomo insigne, si tentasse di ricomporne tutta la vita, dipingendo quegli avvenimenti dai quali spiccasse l'indole di lui. A non citare che un esempio fra molti, pigliamo Dante. Non sarebbe forse impresa sommamente malagevole rivelare le ardenti passioni, gli studii, il concitato vivere di quel gigantesco ingegno rappresentando alcune fra le principali azioni della sua vita. A mostrarcelo coraggioso cittadino non a parole soltanto, gioverebbe effigiarlo combattente nella battaglia di Campaldino. A chiarirci come idoleggiasse lo studio ed i libri, varrebbe il porlo in quella bottega di speziale ove tanto era intento a leggere un volume trovato a caso colà, che non poneva nessuna attenzione ai passeggeri che il deridevano. Il momento primo in cui scontratosi colla bella Beatrice, la saluta timidamente, ci manifesterebbe come quell'animo altero fosse dall'amore piegato a dilicati riguardi. Ed a palesare come in onta del cittadino odio che lo volea proscritto, il merito suo letterario fosse tenuto grandissimo, servirebbe vedere il generoso suo ospite Morello Malaspina consegnargli a nome della ingrata Firenze i sette canti della Divina Commedia che il Poeta non avea potuto portar con se quando partì pel doloroso esilio. Ed a far conoscere quanto a lui dovea

saper di sale il pane dei potenti, cadrebbe a proposito quel caso accadutogli mentre stava ospite presso Can Grande signor di Verona. Un giorno v'era alla corte sontuosa dello Scaligero un giocoliere che movea a riso coi suoi lazzi e scherzi scurrili tutti i numerosi adulatori del potente Lombardo. Voltosi il principe a Dante che si stava in un canto senza dividere la comune ilarità, gli chiese ghignando, perchè quel buffone movesse a riso colle sue parole tutti i circostanti, ed egli, tuttochè sì grande poeta, non sapesse porgere neppur la metà di quel diletto: alla quale insolente inchiesta rispose acerbo il fiero Ghibellino, essere costume d'ogni simile goder del suo simile (1).

E quanti altri non sono gli illustri italiani di cui gioverebbe figurare le azioni onorevoli e ricomporre, dirò quasi, in tante scene la biografia? Nè solo tornerebbe opportuno in questo modo onorare gli insigni vissuti in età lontane, ma anche quelli che vivono adesso, ovvero che morte da poco ci rapì.

A me non piace che si colorino sulle tele italiane le stragi di Montenotte, di Lodi, di Marengo, di Rivoli, in cui tanto sangue e tanta pace italiana furono sì sacrilegamente distrutti; ma non m'increscerebbe però vedere molti dei fatti non sanguinosi dell'uomo fatale sì, ma pur unico nella storia. E perchè, per esempio, non potrebbe

(1) Una lode sincera a quel benefico principe che è Leopoldo II. granduca di Toscana, il quale nella Tribuna da lui alzata alla memoria del gran Galileo e dischiusa con gentile pensiero ai dotti che si ragunarono il decorso anno nella Atene italiana, volle fossero in tanti spartimenti colorite le scoperte e le azioni onorevoli del sommo filosofo. Vorremmo che l'utile esempio fosse dagli altri principi italiani imitato. Felice la Toscana cui è invidiato destino di essere da molto tempo governata da principi buoni, miti e veggenti! Felice Leopoldo che proteggendo con sapiente mano le arti del bello, forse potrebbe vedere la sua deliziosa Firenze accostarsi ancora ai giorni gloriosi del B. Angelico, di Leonardo, di Andrea del Sarto!

tornarci caro osservare dipinti molti aneddoti del sommo poeta inglese Byron che tanto erasi inviscerato coll'Italia, così gran parte di sua travagliosa vita spendendo fra noi? Meglio poi se fossero azioni di sommi italiani, come a dire del Parini, del Pindemonte, dell'Appiani, e direi anche del Monti, se l'animo versipelle e la proteiforme sua fede non ci avessero forzato a togliere al cuore di lui la stima che concedemmo all'ingegno. Ma pur troppo ci toccherà ancora stare molto tempo senza vedere rappresentato tutto ciò che è degno di storia nei nostri valenti. Che se pure a quando a quando ci avverrà d'inspirarci nelle immagini loro, dovremo vederli ancora avviluppati fra toghe ridicole alla romana ed alla greca, ovvero senza camicia; perchè questa torta idea non può uscire dal cervello neppure dei più giovani fra i nostri artisti storici, bello essere cioè solamente il costume antico, e nessuno doversi reputare potente nella pittura se non sa bene disegnare e dipingere il nudo. «Quando gli » artisti (dice quella valente penna del Tommaseo) cono- » sceranno quanto misero sia rifriggere le Veneri e le » Psiche (le quali devono riuscire delle antiche incompa- » rabilmente men belle e perchè rifritte e perchè moder- » ne e perchè più rari i modelli), allora s'incomincieranno » ad accorgere che quel tanto lusso di nudo è bellezza » assurda in tempi che non si veggono per le strade uo- » mini nè donne ignude. Lasciando da parte ogni rispetto » al pudore (perchè donna ignuda può essere più pudica » che monaca col soggolo), dico che rappresentare senza » camicia Napoleone e Pio VII., come due gladiatori, è cosa » che passa ogni limite di semplicità. Ma di questo gli ar- » tisti non si possono accorgere adesso poveretti! e ci vuol » pazienza per qualche secolo ancora » (1).

Vorrebbero alcuni che i pittori pigliassero a tema sog-

(1) *Tommaseo*. Della bellezza educatrice, pag. 62.

getti cavati dai più insigni poemi, perchè, dicono essi, le leggiadre fantasie de' poeti non possono che offerire leggiadrissime immagini anche ai pittori. Io non mi opporrò a questo intieramente; solo dirò in via di riflessione, che se vorremo riprodurre i soggetti omerici e virgiliani e quelli di tutti gli altri poeti greci e latini, ci ingolferemo da capo nell'abborrita mitologia, perchè solo di mitologia que' poeti sono impastati. Che se poi ci piacerà attignere dai poemi cavallereschi e cristiani, ovvero dai romanzi, non so se possano dirsi più istruttivi e più cari al cuore i demonii ed i dannati dell'Alighieri, ovvero i fatti storici a cui allude sì spesso la Divina Commedia. Non so se scuoteranno l'anima più gagliardamente i castelli incantati, i giganti, i draghi, le maghe dell'immenso Ferrarese, ovvero i fatti del Magno Carlo e de' potenti re mori, su cui l'Ariosto fondò gl'immaginosi suoi canti. E certo niun vorrà negarmi (se non è un maestro di rettorica od un grammatico) essere più grandiose e più colossali le geste de' Crociati in Alberto d'Aix, in Guglielmo di Tiro, in Folchero di Chartres ed in quanti furono i cronisti di quelle mirabili spedizioni, anzichè nelle ben verseggiate stanze del Tasso che ha fatto de' suoi eroi tanti cortigiani, e talvolta ammiseri sotto ristrette regole aristoteliche quanto aveavi di ferocia mista a religione, di virtù congiunta a delitto in quello sconsiderato sì, ma pure sublime e più che non sia creduto civilizzatore ardimento. « C'est une expédition royale que le sienne; ce n'est pas » une croisade; tous ces chevaliers agissent et parlent à » peu près comme un chambellan d'Alphonse d'Este; leur » égarement, leur péchés même ont quelque chose de bien » symétrique et de bien calculé » (1). Nè gran fatto credo si vantaggino sopra questi i soggetti scelti dai romanzi storici d'oggigiorno, sebbene in essi più fedelmente sia di-

(1) *Tommaseo*. De la Poésie chevaleresque.

pinta la storia, e più esattamente quei costumi e quelle maniere di vivere familiari sulle quali o tacciono o troppo poco narrano le nostre storie rettoricamente pompose, e volte solo a raccontarci le stragi, le mene politiche e le nequitose ambizioni de' potenti. Pure io penso che meglio sarebbe ripescar nelle cronache la vita domestica de' nostri padri, anzichè riprodurla come ce la porgono i romanzieri, spesso intesi a piegare il vero a seconda delle preconcette idee che tengono fitte nel cervello.

Oltre agli storici, ai biografici, ai poetici, altri soggetti pur vi sarebbero più acconci all' indole del tempo in cui viviamo, più immedesimati con noi, più popolari; quindi più efficaci a porgere a tutti una vera utilità morale. Son questi a mio parere gli argomenti tolti dall'odierno vivere ed intesi a rappresentare scene della vita presente. So bene che i barbassori in aria di scherno chiamano le tele figuranti così fatti temi *minor pittura, pittura di genere;* so bene che le vorrebbero veder colorate soltanto dagl' ingegni men alti, da quelli che non sanno dipingere più in là d'una veduta o d'un paese, perchè non puossi in quelle sfoggiare larghe pieghe alla greca, pallii, elmi e corazze; perchè non ci mostrano l'uomo nudo con tutta la pompa de' muscoli foggiati secondo il così detto bello ideale, prima ed unica meta dell'arte accademica e convenzionale da essi professata. Ma la Dio mercè so anche ugualmente bene, che in un secolo come il nostro in cui non gli dei, nè gli eroi dell'antichità, ma l'umanità sola può essere fine d'ogni poesia, l'arte non ha che una sorgente da cui attignere con sicuro vantaggio comune; una sorgente che in tanta corruttela e decomposizione di principii, in tanta indifferenza ad ogni sorta di fede, in tanta lotta d' idee, in tanto disinganno d'entusiasmo, in tanto intronizzamento del fatto, può sola rimanere pura, confortatrice in mezzo allo scoramento ed alla noia attuale,

voglio dire la famiglia. Mi si conceda che io riporti qui le parole di un valente che tre anni sono dettò pagine ricche di filosofia e di inspirazione sopra la poesia domestica, pagine degne di essere meditate e benedette da ogni italiano, e che mirabilmente s'attagliano al nostro proposito.

« La famiglia? È questo oramai l'unico rispettabile » asilo della nostra pace e delle nostre affezioni; questa » che noi non dobbiamo abbandonare perchè è il legame » più forte che ancor ci unisca alla terra, l'ultima sacra » cosa forse che a noi rimanga; questa che noi dobbiamo » purificare colla sincerità della preghiera, col profumo » de' nostri voti, che dobbiamo circondare colle corone » della poesia, rallegrare colle storie semplici della vita: » in essa è il palladio della verità e della virtù.

« Nel silenzio, nella quiete della nostra famiglia noi » abbiamo meditato i sogni dolcissimi della giovinezza, i » sogni della gloria e dell'amore; noi scorgemmo sempre » dintorno a noi volti cari e sorridenti; noi udimmo so- » lamente parole di affetto e di conforto, consigli amore- » voli e sinceri, consigli di madre, di padre, di fratelli. » Sovente forse in mezzo della famiglia ci avvenne di ve- » der piangere di gioia alla speranza della nostra piccola » gloria, al racconto di una buona azione che abbiam fatto, » all'intendere con innocente orgoglio ripetersi il nostro » nome dagli amici e da chi non ci conosce; e sovente » ancora abbiamo interrogati gli sguardi e i cuori di co- » loro che non possono mentire perchè fanno parte di » noi stessi, ed abbiam letto in quelli il primo, il più si- » curo testimonio per noi, il giudizio de' lunghi e segreti » lavori, di quegli studii fatti per poter essere un giorno » il miglior sostegno de' nostri cari, di que' canti inspi- » rati da un amore schietto e sempre eguale, di quelle » pagine dettate da una meditazione tranquilla e dalla » modesta coscienza di essere pur qualche cosa.

« Nella famiglia è la più dolce ricompensa al nome
» onorevole che gli uomini dabbene ci avran conceduto,
» quella di mettere a parte dell'onore di questo nome
» coloro che lo portano con noi; ivi il rimedio delle ama-
» rezze che l'indifferenza o la malizia altrui ne fanno
» gustare; ivi la calma dell'ira inutile o lungamente ratte-
» nuta che ci travaglia l'animo e logora la vita; ivi il con-
» forto ad ogni ingrata parola, ad ogni vile tradimento.

« È nella casa che ci ha veduti nascere, è nella sua
» più quieta e remota stanza, a cui passando vicino il fa-
» miglio o la fantesca, la dolce sorella e la madre, la ma-
» dre istessa, fanno più cauti i passi e più sommessa la
» voce, che il nostro spirito si allontana dalle inquietu-
» dini della vita e pone giù il peso del desiderio e del-
» l'invidia per sollevarsi alle più pure regioni del pen-
» siero, e discenderne poi più confortato, più virtuoso.
» Ma se noi usciamo troppo presto da questo circolo di
» affetti e di desiderii, ohimè che disinganni ci aspettano!
» Gettate nel tumulto del mondo i libri in cui avete scritto
» i vostri dolori, in cui avete raccolte le lagrime de' vo-
» stri fratelli, i libri che avete adornati coi più eletti fiori
» dell'ingegno, o ricreati coi più vivi pensieri della fede;
» il mondo è troppo occupato di se e de' suoi torbidi de-
» stini; o non vi bada, o non vi ascolta, o non v'intende.
» Finchè non sorga il genio che lo sforzi a lasciar la sua
» via, che lo calpesti e dietro a se lo incateni, il mondo
» non donerà la corona del poeta che a coloro i quali lu-
» singano col canto i suoi trionfi e i suoi sonni, che si
» fanno gli adepti della sua ragione e della sua sapienza;
» volgerà un'occhiata di compassione a quegli altri che
» non seppero che piangere, e al più scolpirà una parola
» di dolore sulla tomba di que' pochi che soffersero con
» eroico animo il martirio dell'intelletto.

« Ma in mezzo della casa, nel candore delle familiari

» affezioni, nel segreto delle domestiche speranze siede
» ancora, educatrice della vita, la poesia: la poesia, que-
» sto intimo e verace legame de' cuori che si conoscono
» e si amano, non è altro se non verità ed amore. Sacri-
» fichi pure la società il suo avvenire alle magnifiche realtà
» che la circondano, serva pure alla ricchezza, all'egoi-
» smo, alla disperazione che tengono sopra di essa il loro
» giogo di ferro; io troverò sempre un altare nella fami-
» glia, come i lari antichi, sacro all'onestà, al pudore.
» Eterna e necessaria nel mondo, come sono la virtù e la
» fede, la poesia non può morire.

« Che più? Se tali anche fossero i destini della poesia,
» che non le dovesse esser più dato di creare i grandi in-
» gegni e gli eroi, non le rimane tuttavia un più sublime
» magistero, quello di render gli uomini più amorevoli,
» più buoni? Onorate dunque, o giovani poeti, onorate ed
» amate la famiglia! Non sono le vane e sdegnose querele
» per la corruttela degli studii e del tempo, per la tiran-
» nide de' fatti umani; non sono le terribili pagine in cui
» vediamo dipinti il vizio e il delitto nella loro più nau-
» seante bruttura, nè la storia frenetica della passione, che
» fanno migliori gli uomini e leggiero il peso della vita,
» quantunque infelice. È uno studio costante e tranquillo
» di quelle affezioni semplici, immutabili e divine che han-
» no mitigati i costumi d'ogni terra e rallegrato il sereno
» d'ogni cielo, che non hanno promesso giammai inutili
» e fuggitive consolazioni, ma gioie feconde e perenni, ma
» giorni contati e cari alla nostra memoria e all'altrui; è
» la schietta e fedele pittura di ciò che v'ha di più bello
» e di più intimo nel cuore umano, del suo primo ed ul-
» timo amore, delle sue speranze più riposte, della sua re-
» ligione; sono le rimembranze degli anni giovanili, de'
» nomi de' padri, degli avoli, l'amore, il santissimo amore
» materno, la tenerezza de' figli, delle spose, la corrispon-

» denza di ogni affetto, il contraccambio della gratitudine
» e del benefizio, l'avvicendarsi continuo delle memorie e
» delle aspettazioni, che sono la catena invisibile della no-
» stra esistenza; tutte le gioie, tutti i dolori che v'hanno
» sulla terra, la vita e la morte, la rassegnazione e la fede,
» il perdono e il sagrifizio.

« Ditemi dove sia chi abbia dipinto quello che noi sia-
» mo, noi italiani di questo tempo, noi cittadini, padri di
» famiglia, figli di un solo paese, eppure così diversi, così
» ignoti gli uni agli altri, che dell'esser nostro più sanno
» gli stranieri che noi stessi non sappiamo? Ditemi dove
» sia chi dica quello che si vogliano o facciano i nostri
» giovani, che cosa sperino, di che si ricordino, che cosa
» amino o credano? dove sia chi racconti ancora la fa-
» mosa bellezza delle nostre donne, chi parli loro dell'an-
» tico coraggio, chi ne sostenga la virtù, chi le aiuti nelle
» più soavi cure della famiglia, chi le ponga a parte dei
» tesori dell'anima e delle dolcezze di un'onesta sapienza,
» chi temperi in esse la forza del sentire e l'abitudine del
» dovere?

« Considerando a tutto ciò, io benedico a coloro che
» credono ancora alla poesia, che la cercano nella nostra
» esistenza, che visitano la famiglia come l'asilo, il san-
» tuario di quella. E per verità, o ch'io m'inganno, se
» v'è poesia a questo tempo, altra non può essere che
» poesia domestica. Le rovine degli imperi, le rivoluzioni,
» le guerre cittadine e religiose, le distruzioni de' templi
» e delle città, i grandi trionfi della umanità e delle filo-
» sofie, la gloria de' teatri e delle accademie, tutto passa e
» si disfà, lasciando poche e maestose reliquie alla scienza,
» alla storia, al canto. Ma la vicenda della famiglia è sem-
» pre la stessa, sempre sarà in essa adorata la virtù, be-
» nedetto l'amore, sempre il cuore vi terrà il suo regno
» mite e tranquillo; le sue tempeste, le sue guerre, i suoi

» pericoli sono mirabili e stupendi anch'essi, e ponno es-
» sere cagione di grandi lagrime e di sincera allegrezza,
» sorgente di severi studii e di feconde meditazioni al
» pari dei più grandi fatti umani. Non v'è soffio che possa
» spegnere la fiamma che emana dal cuore; è una scin-
» tilla dello spirito eterno per cui sentiamo di essere al
» di sopra di quello che ne circonda, e per cui l'uomo
» talvolta si fa più grande del mondo intero.

« Questa è l'unica musa che ne rimane ancora; ogni
» cuore la sente; il popolo sopra tutto la comprende. Il
» popolo v'insegnerà, o giovani poeti, come si pensi, co-
» me si parli e si scriva. La verità e la semplicità del pen-
» siero, l'armonia della forma, la vivacità e la forza del
» linguaggio, questi che sono i primi elementi della bel-
» lezza estetica, questi voi potete trovare nel popolo. Non
» dimenticate mai ch'esso ha la sua fede, ch'esso ha dei
» figliuoli, che ha delle prove e de' dolori da sostenere;
» non disprezzate la sua franca ed onesta allegrezza che
» ha bisogno del canto e della melodia, nè la sua memo-
» ria che conserva e ripete le canzoni de' vecchi; studiate
» in fine il suo linguaggio, perchè anche la lingua conviene
» cercarla e renderla feconda nel popolo. Amatelo dun-
» que, e scrivete per esso che non sa scrivere, ma sa par-
» lare, e sente più forte, più schiettamente di coloro che
» siedono a scranna sopra di lui e vogliono con esso ra-
» gionare. Il popolo è naturale e vero poeta; le immagini
» più acconce, le somiglianze più ardite, le più rapide e
» liriche transizioni son tutte sue: io ho inteso più d'una
» volta fra le donne e le fanciulle ripetersi alcune di quelle
» umili e sublimi parole che poi lette in Manzoni ed in
» Grossi mi han fatto piangere. La letteratura popolare è
» figlia della letteratura domestica » (1).

(1) *G. Carcano*. Della Poesia domestica. V. Rivista Europea. 1839. Fasc. di Novembre.

Oh! se anche i pittori storici, che pur trattar devono una poesia diversa nei mezzi della scritta, ma eguale nello scopo, si addentrassero, per così dire, nello interno delle famiglie a fine di effigiarne quelle scene della vita domestica da cui ci vediamo circondati, potrebbero animare le loro tele di quella favella che sola parla al cuore dell'uomo, il sentimento. Quante angosciose tragedie in mezzo al ghigno beffardo e sotto la veste ipocrita delle classi sociali più alte! Quanto pianto ingroppato sugli occhi, quante generose sofferenze, quante magnanime annegazioni! E quante candide gioie in mezzo alla generale abbiettezza, quanto amore al giusto, all'onesto nell'abituro dell'artigiano, quanta carità verso i miseri, quante in somma virtù degnissime di essere fatte eterne dal pennello!

Guardate a' francesi come ora mandano all'animo care impressioni quando vi dipingono le scene che vi ho testè accennate. Osservate Schnetz quando rappresenta la moglie del brigante che fugge col figlio; osservate Vernet in quella sua toccante composizione ove porse l'assassino morente che si confessa; mirate quanta poesia e quanto affetto rivelino quelle tele di Ary Scheffer ov'è dipinta la buona vecchia, i fanciulli smarriti, il giovane invalido. Guardate quel poveretto che quasi potea dirsi figlio di due nazioni, e che due nazioni piangono estinto, Leopoldo Robert. Vedetelo quanto è sublime in quella sua pellegrina che insieme col figlio langue d'inedia e di stanchezza.... Misera! a che le valse lo avere varcato gioghi e torrenti portando sempre salvo quel parto delle sue viscere? a che le valse lo aver durato tanti stenti, lo aver diviso un tozzo di affumicato pane con quel suo diletto? Ella ha tocco il deserto, e là è inaridito il frutto del campo e la vanitosa pietà del mortale. Ella era rifinita, eppure progrediva ancora, forte nella speranza di trovar non lontano il tugurio del buon contadino che le offerisse ospi-

tale conforto.... Poveretta! anche in mezzo a quegli affanni ella forse rammentava i lieti aprili della patria, le tripudiate vendemmie, la nota canzone dell'agricoltore. Poveretta!.... le forze finalmente mancano a quest'Agar cristiana, e s'abbandona su di un sasso, ed alza lo sguardo al cielo, implorando soccorso, no nol credete per se, ma per quel suo nato, che affralito pel lungo digiuno, geme e forse muore sulle ginocchia di lei.

Guardate quella nota composizione in cui è figurato un supplizio militare. Tutto è comune, nulla v'ha di estraordinario, di agitato; eppure quanto affetto non seppe trovare l'artista nelle circostanze le più volgari! Un giovane vinto forse dall'irresistibile desiderio di rivedere la vecchia sua madre o d'imprimere ancora il bacio dell'amore sul volto della sua diletta, disertò dall'esercito. Ma la severa disciplina del campo lo inseguì, lo raggiunse ed inesorabile lo condanna ad avere spezzato da sei palle quel cuore che non aveva altra colpa se non di palpitare per sentimenti cari e santi. L'infelice sta ginocchioni aspettando la morte, senza più che nessuno gli porga una parola di consolazione in quell'ultimo minuto del vivere. Solo il povero suo barbone, quasi presago che presto nol vedrà più, gli pone amorosamente le zampe sul petto; e l'afflitto con affettuosa violenza discaccia da se quell'ultimo amico, doloroso quasi più del di lui pericolo che della propria sciagura: Ah non serra un cuore d'uomo nel petto chi a quella vista non si sente commosso!

Noi italiani che abbiamo un'immaginazione così fervida e l'anima disposta a quello squisito senso pel bello che altra volta ne fece immortali nelle arti, credete voi che non sapremmo operare prodigi al paro dei nostri vicini, i francesi, se potessimo rappresentare spesso i soggetti domestici sui quali ho tenuto finora discorso? Che i ricchi dunque dieno frequenti commissioni di simil

fatta, e vedranno quanto possano i nostri giovani pittori.

Parmi che un'ultima osservazione la quale s'acconcia alla intelligenza di ognuno, debba raccertare ancora di più sulla convenienza de' fatti domestici come tema dell'attuale pittura storica. L'arte antica fu grande quando rappresentò unificato un gran pensiero esercitante vigorosa influenza sulle menti contemporanee. Giove e l'Olimpo erano agli antichi Greci non solo dilette immagini, ma istruttive e collegantisi colla religione. L'arte del medio evo salì un'altezza che noi non sappiamo ancor misurare, quando si fece la interprete della viva fede cristiana che rinfuocava allora tutti gli affetti del popolo. Le figure della Vergine e di Gesù non si lodavano in quelle età per corretto disegno, ma pei sentimenti che esse parlavano concordi al battito d'ogni cuore ed al pensiero delle nazioni le quali nel Cristianesimo vedevano un vincolo che tutti gli altri stringeva più forte.

Ciò significa che se non è la rappresentatrice di una fede sincera e di una grande idea contemporanea, l'arte è mero trastullo, è svagamento d'oziosi che finisce a porre suggello di vergogna al popolo svigoritò che la accarezza. Quale sarà dunque la grande idea contemporanea che l'arte abbia ad offerirci evidente e calorosa adesso, in cui nè la gloria, nè l'amore, nè la patria, nè la religione più parlano a noi che viviamo le antiche gigantesche parole? Io non ne veggo che una sola e grande e fortissima, l'idea della famiglia che solleva la serena sua fronte anche al di sopra dell'annoiato indifferentismo che ne circonda. Gli artisti francesi, lo ripeto, hanno già intesa questa potente verità e colorano soggetti domestici con una espressione maravigliosa. Ed a mezzo di quelle tele effigianti, ora un povero artigiano che bagna di pianto sincero la zolla sotto cui riposa la spoglia della casta compagna,

ora un cane che salva dal morso dell'orso un bimbo a cui la misera madre non altro soccorso potea dar che le grida, sanno far piangere un popolo che ride di tutto. Trionfo raro, che l'Italia dovrà invidiare per lunga stagione, cioè sino al giorno in cui la razza de' pedanti sia spenta fra noi: e pur troppo è tanto viva ancora che par nata ieri.

VI.

ALCUNI CONSIGLI AL GIOVINE PITTORE USCITO DALLE SCUOLE.

Supponiamo che il pittore abbia da natura sortito ingegno disposto all'arte, abbia avuti insegnamenti conformi a quanto sin ora siamo venuti consigliando; supponiamo che un fortuito incontro di circostanze gli abbia procurato copiosi aiuti e mecenati, sicchè uscito appena dalle scuole abbia potuto incarnare i belli e robusti concetti che si agitavano vigorosamente nella sua fantasia. Tutto questo non gli basterà a condurre lodevolmente a fine un dipinto. Sarà bisogno che per ciò conseguire egli non trasandi le avvertenze seguenti che qui ci attentiamo di consigliargli:

1.° Sia prima di lui cura procurarsi un comodo studio ove a tutt'agio possa dar vita alle sue tele. Non ogni stanza può esser buona a ciò, poichè ove la luce è mutabile, ove il sole ferza per molte ore, ove molti riflessi di opposte muraglie, e più volte al giorno, alterano la condizione della luce, riesce difficilissimo all'artista il poter operare con sicurezza; imperocchè le tinte della sua tavolozza muteranno senza dubbio tosto di intensità e di vigore a seconda del vario guizzare della luce, ed egli quindi si rimarrà timidamente incerto, e bene spesso cadrà in errori madornali di chiaroscuro. È per questo antica convenzione ne' pittori di scegliere lo studio esposto

al nord, e libero da pareti vicine che rimandino troppo arditamente i raggi solari, affinchè la luce si rimanga sempre invariabile. Io trovo in generale giusto e commendevole siffatto uso, poichè il sole che batte sulla tela o vi riverbera ripercosso dalle muraglie, non può che falsare tutti gli effetti del chiaroscuro; ma non so poi approvare un altro costume ora fatto egualmente universale, di tenere cioè la finestra da cui è illuminato lo studio molto elevata dal suolo, affinchè il lume discenda dall'alto sulla tela e sui modelli. I pittori s'attengono tutti a tale consuetudine non per altra ragione, se non perchè trovano nel lume che vien di là più degradazione, più agevoli contrasti, maggiori effetti di massa, più facili vie ai larghi partiti. Ma possibile che tutte le scene le quali dal pittore storico devono essere rappresentate, sieno in natura accadute col lume alto e precisamente nelle condizioni in cui egli è solito disporre il proprio studio? Possibile che alcune non siano state rischiarate da una luce di fianco e bassa, ed anche talvolta proveniente dal sotto in su? L'assurdo poi diventa più grande e da convenzione si muta in errore, quand'egli colorandoci sopra una tela un'aperta campagna, una piazza, una strada, seguita a fare gli studii delle figure che devono operare colà col solito lume scendente dall'alto, e le trasporta poi sul quadro colle medesime condizioni di chiaroscuro con cui le ricopiò dal vero. Se questo sia il modo di rappresentare la natura lascio dire a chi ha fiore di senno. È tanto grossolana una simile colpa, che parrebbe dovesse essere veduta da ogni artista e quindi fuggita con ogni più studiosa sollecitudine. Eppure, chi il crederebbe? è fra le più generalmente seguite, e, ciò che torna al peggio, nessuno fa le viste d'accorgersene, nessuno dà il menomo sentore di battere un'altra via; anzi io son d'avviso che per moltissimo tempo ancora non saravvi in ciò alcun

mutamento, poichè troppi comodi offre al pennello così fatto sistema, e neppure gli artisti meglio avviati e più volonterosi del bene se ne ributtano; imperocchè non s'allontana in certo qual modo dalla verità, soltanto la assesta in una condizione esclusiva o la applica male. Se verrà giorno in cui qualche artista dia peso all'errore annunziato, non gli sarà forse discaro conoscere di quali mezzi si potesse giovare onde evitarlo. Secondo ch'io penso, il partito migliore sarebbe di ridurre in modo la parete per la quale entra la luce nello studio, da potersi aprire tutta quando si avesse bisogno di vedere l'effetto del lume aperto; e chiudere poi sin anche oltre la metà quando facesse mestieri una luce chiusa. Un meccanismo che apporti questi notevoli vantaggi non è certo difficile ad eseguirsi. Neppure con questo mezzo potrà aversi per altro tutto il bene desiderato, poichè le pareti laterali dello studio ripercotendo con tanto maggiore forza i raggi sugli oggetti quant'è maggiore la copia di luce che entra nella stanza, ne verrà che le ombre riflessate si mostreranno molto diverse da quello che sarebbero a lume aperto. Perciò dunque mi sembrerebbe più opportuno, quando la scena di un quadro deve presentarsi in quest'ultima condizione, di porre il vero fuor della stanza e ricopiarlo a quella luce diffusa. So bene che ciò non è senza molte e gravi difficoltà; e mi rammento quando per la prima volta mi diedi a copiare una testa dal vero in aperta campagna, in quale strano impaccio mi trovai, e come mano e pennelli s'impigliassero e si confondessero per lungo tratto, tuttochè non mancassi di una qualche abitudine a ricopiare sollecitamente gli oggetti al lume chiuso e convenzionale dello studio. Chi si spaventa però delle difficoltà va innanzi a passi di granchio; è forza di un po' di coraggio sulle prime, e forse di un po' meno di quell'orgogliuzzo artistico che tiene sempre buona compagnia a chi

maneggia pennelli, e la cosa è tutt'altro che impossibile; dirò di più, tutt'altro anzi che difficilissima.

2.° Ben fermato nell'animo il suo pensiero, lo affidi il pittore alla carta o meglio ancora alla tela, poichè così insieme al concetto dà vita all'effetto, all'armonia ed a quelle opposizioni di tinte e di toni di cui l'arte ha bisogno per mostrarsi la fedele imitatrice del vero. Non ho mai saputo approvare il sistema d'alcuni i quali danno ogni opera a condurre schizzi mirabili per prontezza e fuoco, e da quelli pretendono trarre il loro dipinto. Ciò produce molti mali che ora accennerò. Prima di tutto lo schizzo, essendo quasi sempre monocromatico, e mancandovi la differenza di valore ne' toni, è pessimo esemplare ad un quadro in cui il vario delle tinte porta necessariamente varietà di toni. Poi i segni d'uno schizzo gittati là con fuoco, con brio, dirò anche con certa furbesca pratica, riscuotono agevolmente plausi molti, siccome appunto tutte le cose che manifestano prontezza d'ingegno: ora questi plausi il pittore ha gran paura di perderli nel quadro, se non arriva a serbare in esso i pregi lodati nello schizzo. Perciò che fa? invece di purgare il suo concetto secondo le norme del vero, invece che sferrarsi dalle convenzioni che invescano la matita di tutti gli schizzatori, procura di dare alle figure del suo dipinto lo stesso focoso effetto dello schizzo, trasportandone per dir così i pronti segni sulla tela, e trascinando quindi l'arte in un detestabile manierismo. Parlando delle convenzioni che infettano la presente pittura storica, parmi già aver dimostrato abbastanza quanto io tenga dannosa alla pittura storica la grande pendenza che ora hanno alcuni nostri artisti allo schizzare. È inutile quindi che io torni ora sullo stesso argomento.

Il consiglio migliore che possa darsi all'artista il quale deve condurre alcuna opera d'importanza col pennello, è

di fermarne la composizione ed il generale effetto a mezzo di accurati bozzetti. In tal modo potrà vedere quanto più o meno d'armonia siavi fra i colori da lui scelti, se il fondo convenga alle figure, se i contrasti sieno secondo la verità e la ragione. È forza però prevenire che i bozzetti possono offrire due scogli potentissimi ad impedire la buona riuscita di un dipinto. Se il bozzetto si studia e si colorisce con tutta quella squisita diligenza che si darebbe ad un quadro, ed allora è rubato un tempo prezioso all'opera grande, la quale non diventa che una copia del bozzetto, e questa per necessità fredda e senza vita, perchè alla mente umana è quasi impossibile tenersi a lungo tesa così, da potere ripetere un'idea perfettamente, senza dirò quasi annacquarla e raggelarla. L'espressione degli affetti, poesia della verità, non è già come la materiale copia di un libro o di un disegno, la quale puossi ripetere quanto si brama. Una volta avvivata dal sentimento, è grave pericolo il volerla riprodurre, il più grave di tutti, quello che non sia più nè espressione, nè poesia, nè verità. Ed io confesso che non so intendere come alcuni artisti consentano replicare dieci volte una loro composizione senza cangiarne una linea. Non so intendere come l'intelletto possa non tanto mantenersi a lungo in quella esaltazione che è necessaria a ben riprodurre gli affetti di un avvenimento qualunque, quanto a poter ritornare identicamente in quella stessa esaltazione. Un solo modo ho trovato a spiegare questo fenomeno psicologico, l'osservazione che repliche così fatte non si operano che da quei pittori che hanno l'anima di gelo, e che già fin dalla prima volta inventarono il loro dipinto senza entusiasmo. Supponiamo poi invece che il bozzetto si tiri via all'affrettata; allora l'artista inciamperà senza dubbio nel malanno accennato favellando degli schizzi; ovvero innamorato troppo dell'affascinante effetto di luce e di co-

lore che egli seppe improntare sul suo bozzetto, non si darà più pensiero di consultarne sul vero le varie parti di esso. Questo secondo guaio è il più facile ad accadere, perchè non essendo gran fatto malagevole raggiungere in piccole dimensioni un bello ed armonioso partito di colore e di chiaroscuro il quale, pur dilungandosi alquanto da verità, torni all'occhio gradevole, è pur facilissimo che l'artista preferisca di portare sulla tela quei falsi effetti ricchi di colore e di brio, anzichè i veri, i quali al paragone gli simiglieranno freddi.

Sia dunque il bozzetto nè troppo, nè troppo poco studiato. Non lo sia troppo ne' particolari, non troppo poco nell'effetto generale. Meglio d'ogni altro metodo segnar le figure come le detta la fantasia, ma il vario gioco del colore e delle ombre cercare sulla verità cogli artifizii che ho accennati favellando del chiaroscuro.

3.° Questo è il luogo di domandare, se quando il pittore storico ha finito il suo bozzetto sia utile l'altrui consiglio prima che egli si ponga a dipingere il quadro, oppure se ciò forse non valga a trascinarlo in confusione ed a turbargli e rovesciargli le idee che annida nell'intelletto. Il conte Algarotti nel suo breve ma pregevole saggio intorno alla pittura, consecrò apposito capitolo per dimostrare di quanto profitto all'artista possa venire il consiglio di un dotto amico, prima che il quadro sia condotto a termine. «Il pittore se è savio, dic'egli (p. 129), »consulterà l'amico suo sopra lo schizzo che ne avrà fatto »prima di por mano in sulla tela, o piuttosto sopra i va»rii schizzi e cartoni che ne dovrebbe fare per non aver »poi da tormentar la pittura. Allora gli potrà l'amico por»gere una gran luce per la maggior perfezione dell'opera: »avvertirlo per esempio se nella membrificazione delle fi»gure sia caduto in quel comune vizio de' pittori di far »cose simili a se stessi; potrà seco lui discorrerla se nella

» azione che egli intende di figurare abbia trascelto il pun-
» to più importante, più favorevole da rappresentarsi; se
» gli aggiunti, che introdotti vi avrà, sieno quali più si
» convengono; se il soggetto massimamente sia trattato con
» decoro, con erudizione e con costume ». Io credo infatti che siccome nella vita sociale, così pure nella letteraria e nella artistica, la voce di provato e veggente amico torni d'immenso vantaggio, ci tolga dall'errore, c'impedisca infine di forviare. Ma è da riflettere che non sempre a tutti è concesso di possedere amico così perfetto; che gli uomini ingegnosi, dotti, sinceri, sceveri da appassionate mire sono assai più rari di quanto si pensa; è da riflettere finalmente che la parola d'un solo, per quantunque alto dell'animo e della mente, non può essere che un'opinione, non mai un criterio infallibile di verità, e trascinar quindi nell'errore coloro che in essa fidano troppo.

Per le quali cose non vorrei che l'artista al solo amico porgesse orecchio quando ha finito il suo bozzetto, ma sì bene ad una voce che di rado s'inganna, perchè di rado illusa da prevenzioni, alla voce del pubblico. Mi si domanderà come potrà il pittore raccogliere questa opinione pubblica e farne tesoro, onde togliere le colpe che vi fossero nel suo pensiero. Dovrà schiudere il proprio studio a tutti i curiosi? Lasciando a parte i grossi impacci ed i molti giorni perduti ch'egli ne avrebbe per queste visite, poco certo ne caverebbe di buono, poichè i più imiterebbero coloro che scorrono tutto giorno pegli studii de' pittori stanziati in Roma; farebbero un bel complimento ed un bell'elogio all'artista, poi uscirebbero dalla stanza senza avervi lasciato neppure un granellino di utilità. Dovrà sottoporre il proprio bozzetto ai profondi pareri di qualche corpo accademico? Non oserei consigliarnelo . . . .

In tale stato di cose, meglio è dunque che il pittore italiano esponga al pubblico il proprio bozzetto, ma non

in quelle esposizioni di opere d'arte che ricorrono ogni anno nelle varie capitali italiane, perchè il pubblico allora troppo occupato de' grandi lavori non ha tempo di badare ai bozzetti; ma invece in apposite esposizioni che io bramerei s'istituissero unicamente per portarvi i bozzetti dei quadri storici. Le quali esposizioni, invece che annue, potrebbero essere bienni o trienni a fine di aver raccolto un conveniente numero di bozzetti da mettere in pubblico, ed anche per offerire ad ogni nostra capitale un mezzo di avere abbondosa e ricca una simile esposizione. Converrebbe poi collocar nelle sale destinate a contenere questi bozzetti una specie di Album ove ognuno, senza porre il proprio nome, potesse scrivere la propria opinione sull'uno o l'altro concetto: converrebbe procurare che il giornalismo, smettendo le spesso meretricie sue lodi o gli avventati rimproveri, desse giudicii spassionati e giusti. Grandissimo vantaggio ne verrebbe, secondo ch'io penso, da ciò così agli artisti come al gusto universale. Gli artisti rimproverati aspramente sui falsi concepimenti dei lor bozzetti, li cangerebbero nei quadri, e quindi non più avrebbero la mortificazione di udir tele già belle e compiute, accusate o di errore nel pensiero, o di anacronismo nel costume, o di falseggiate od esagerate movenze. Non verrebbe più il giornalista a dire ad un pittore, il fatto del vostro quadro secondo la storia avvenne in una stanza, e voi ce lo avete regalato sulla pubblica strada; quei guerrieri del trecento ce li avete vestiti come quelli del settecento; il vostro protagonista non canta ma urla, non piange ma è pazzo da catena. Le vostre fabbriche hanno tutt'altro che il carattere di quelle del XII. secolo, ma somigliano a loggie greche o romane. Quando Marino Faliero fu decapitato sulla scala dei Giganti a Venezia, ci voleano quasi due secoli perchè il Sansovino scolpisse le due statue che voi dipingeste nella scena del vostro qua-

dro. Queste cose si direbbero alla bella prima sui bozzetti, e l'artista correrebbe a casa a correggere; e se nol facesse, mal per lui; poichè quando desse fuori compiuto il suo dipinto, il pubblico avrebbe giusta ragione di mandarlo svergognato. Grande bene poi ne verrebbe anche al pubblico, poichè dal continuo confronto fra i bozzetti rampognati e le emendazioni portate nei successivi quadri conoscerebbe agevolmente il vero ed il bello, e si formerebbe una retta maniera di giudicare i dipinti storici.

4.° Ma ottenuti dal pubblico i necessarii ammonimenti sul bozzetto, non per questo il pittore potrà essere sicuro di condur bene il proprio lavoro, se non sarà andato preparando un conveniente corredo di studii dal vero. È antico costume degli artisti i quali sinceramente amano l'arte e non pongono una folle confidenza nelle reminiscenze degli studii passati, subito che abbiano ben fermato il pensiero di una tela o di un fresco, di andarne consultando ogni singola parte sul vero. D'ordinario dai migliori artisti usasi ora il modo seguente. Le teste si copiano per lo più in grande a colori dal naturale, le altre parti nude del corpo umano si copiano in disegno, dall'uomo o dalla donna; poi quando si dipingono sulla tela, si tengono sott'occhio di nuovo i modelli. Le drapperie si gettano tutte sul manichino e si ritraggono in piccolo a matita; se broccati od altre stoffe, si guardano dal vero un'altra volta quando si colorano sul quadro. Razionale e giudizioso sembra questo metodo al primo considerarlo poichè sola sua base è la verità, ma trascina con se alcuni inconvenienti che è dovere di qui notare; tanto più che sarebbe agevole il toglierli.

Quando all'artista non basta il disegno cavato dal vero per dipingere con sicurezza sulla tela; quando egli stima utile avere ancora dinanzi l'esemplare nel momento che tiene in mano i pennelli, deve avvenire, come avviene

di fatto ai più, ch'egli prima di tutto si vegga sott'occhio accidenti diversi da quelli che ritrasse colla matita, quindi si ingeneri nella mente di lui grandissima confusione, per non saper se attenersi al primo od al secondo studio. Poi accadrà che s'invaghisca a seguitare que' nuovi accidenti di colore e di forma, e perda quindi spesso di vista il carattere e l'espressione, o dia soventi volte nel freddo e nello stentato. Uno studio eseguito colla matita sull'uomo vivo non domanda tempo lunghissimo, e quindi l'artista può aver mezzo di prontamente rappresentare quei momenti pieni di vita, ma non durevoli, in cui la stanchezza non è ancora sopravvenuta a danneggiare l'espressione. Ma ciò non è possibile poi che avvenga, se vogliasi arrivare a tanto, impiegando la diligenza che è domandata dal colorire. Quell'uomo stesso che in sulle prime era tutto rinfiammato d'affetto e di calore, e come dicono gli artisti, sentiva l'azione, tenuto a lungo nella medesima posizione, soggiace alla terribile fatica dell'immobilità, si contorce appunto per durare nella posizione, e finisce poi a presentare tali mutamenti che per nulla rammentano il primo studio fatto colla matita, e spesso anzi offrono i più sconci effetti. Il migliore sarebbe, a mia sentenza, seguitare il sistema dei maestri antichi, e principalmente dei giotteschi, del B. Angelico, del Perugino e di Rafaello medesimo. Quei grandi osservavano sempre il vero, ne facevano accurati studii in piccolo o colla penna o colla matita; poi da quelli traevano il quadro senza voler consultare un'altra volta la verità, per tema o di perdere quel carattere e quell'affetto che aveano saputo cogliere la prima volta o di raffreddare la gagliardia della mente, e quindi gettarla nella confusione e nella incertezza.

Che quanto dico sia vero, più che il ragionamento, vale a provarlo un esempio recente. Tutti i pittori della davidesca scuola quando dipingono tengono sempre il mo-

dello vivo sotto gli occhi, e vi colorano figure insignificanti o teatralmente inanimate. I sommi stranieri ed alcuni valenti giovani italiani avviati a salutare riforma, traggono gli studii dal vero in piccolo, poi li traducono sul dipinto senza altro consultare il vero, e così vi porgono figure palpitanti di vera vita, quella dell'affetto.

Le stesse cose possono dirsi intorno alle pieghe che devono vestire l'uomo, poichè pensando io essere perniciosissimo all'artista il manichino, è naturale ch'io sia d'avviso doversi assestare tutte le drapperie sull'uomo vivo e ricopiarle in piccolo sulla carta. Ciò solo che mi pare convenga all'artista tener sempre sott'occhio quando dipinge, sono gli oggetti di loro natura immobili ed immutabili, come i ferri, le stoffe e tutto quello che intendesi in arte col nome di accessorio.

I buoni frescanti usarono anche negli aurei secoli della pittura ed usano anche adesso di un altro sistema domandato dall'indole stessa delle opere che son tenuti condurre. Essi in luogo di eseguire gli studii in piccolo colla matita o di tenersi sott'occhio il modello fin tanto che dipingono, ritraggono il vero sopra vasti cartoni della grandezza del fresco che devono colorire. E ciò perchè non potendosi la pittura a fresco ritoccare come quella ad olio, dovendosi di necessità lasciar come fu fatto di primo getto, è forza aver fermato prima, non solo il pensiero, ma anche la forma dell'opera; è forza averne già meditate e provate persino le più minime pieghe, altrimenti si corre grave pericolo di operare o di maniera od a caso, e di veder uscire errori madornalissimi. E ad evitar appunto codesti errori, meglio d'ogni altra cosa giova il cartone, poichè in esso puossi discernere limpido e netto l'effetto di tutto il futuro lavoro e di ognuna delle singole sue parti. Tuttochè fosse incommensurabilmente vasto l'ingegno di Rafaello, pure è da ritenersi che se non

avesse accuratamente preparati prima studiatissimi cartoni, non sarebbe riuscito a darci quelle stupende opere delle camere vaticane. Ed io sommamente mi maraviglio come alcuni artisti di gagliarda mente sieno però tanto audaci da non curare i grandi esempii lasciatici da quel divino, e da porsi a vasti freschi senza aver prima meditato convenientemente il vero, senza aver affidate le creazioni della mente e le osservazioni degli occhi e del cuore a vasti cartoni. Veri improvvisatori della pittura, i quali, al paro di que' valenti poeti che improvvisano versi, manifestano nelle fatiche loro, insieme ad ingegno molto, moltissimi errori figliati da negligenza.

Un solo danno a' freschi parmi possa venirne dal troppo uso de' cartoni, ed è questo. Il cartone si conduce d'ordinario sulla carta tinta, e nelle ombre usasi dello sfumino; nelle risoluzioni più scure, della matita; nel chiaro si adopera il gesso; alle masse delle mezze tinte serve il tono della carta. Da ciò ne viene che riesce molto difficile poter far sentire la differenza de' toni locali offerti dal vero, e quindi assai facile che tutto il cartone sembri tolto da modelli monocromati. La qual cosa se per caso dall'artista fosse trasfusa al suo fresco, ne rimarrebbe naturalmente falsata la verità. Nè questa mia supposizione è senza fondamento di esempii, perchè anche in alcuni freschi del sommo Urbinate ed in tutti quelli poi dei ciechi adoratori di Michelangelo si scorge agevolmente come siavi, anche in mezzo a molta varietà di tinte locali, pochissima differenza di toni; effetto, se non m'inganno, originato dall'aver avuto troppo il cartone ad esemplare. Ad evitare tanto pericolo, consiglio l'artista di cercar nel bozzetto dipinto tutta quella forza di colore e di chiaroscuro che gli è necessaria, e nel cartone curare piuttosto la perfezione del disegno e degli affetti, anzichè del differente degradare e riverberare della luce.

5.° Un consiglio ho serbato ultimo al pittore storico, ed è di seguitare l'esempio del sommo Leonardo il quale, al dire de' suoi biografi, soleva girar sempre provveduto di un Album nel quale disegnava sollecitamente ogni testa, ogni figura che lo arrestasse o per bellezza o per espressione o forse anche per istravaganza. Mezzo in vero sommamente acconcio a fare incetta di svariati tipi e caratteri i quali possono una volta ò l'altra farsi scintilla al genio, e dar origine a componimenti ed a pensieri pregevoli perchè veri. Perciò è necessario che il pittore storico, alla guisa di quell'ingegno gigante, compartecipi a tutte le feste, a tutte le baldorie del popolo; s'addentri nelle taverne, ne' teatri, per tutto ov'è frequenza di genti, a fine di osservare tutto quanto può venire opportuno a' suoi studii e trovar negli attriti sociali quegli affetti e que' quadri che possono essergli sì grande scuola alla difficile arte sua. Ma a conseguire ciò, torno a ripeterlo, è d'uopo d'essere potentissimi disegnatori, vale a dire non soltanto celeri e prodigiosamente immaginosi, come il troppo lodato Pinnelli, ma valenti a produrre esattamente tutto quanto si presenta agli occhi, senza nulla aggiungervi del proprio, senza correre a convenzioni, senza affazzonare ogni cosa sotto la maschera del bello ideale che per molti è maschera di larga ignoranza. Quella tanta valentia che hanno adesso alcuni artisti di Francia a rendere le scene della vita intima e popolare con una stupenda verità, con un affetto commovente, non è, io stimo, dovuta che al molto valore nel segno e nella qualità spregiata da molti de' nostri, ma oltre ogni detto lodevole, di poter ritrarre il vero proprio com'è e senza omissioni od aggiunte.

Questi consigli dati all'artista storico spettano all'arte soltanto; altri avrò a dargliene quando dovrò considerarlo nelle sue relazioni colla società.

PARTE QUARTA

DELLA EDUCAZIONE E DEGLI INCORAGGIAMENTI

CHE POSSONO VENIRE

AL PITTORE STORICO

DALLE SUE RELAZIONI COLLA SOCIETÀ

I.

IL PITTORE STORICO CONSIDERATO NELLE SUE RELAZIONI COI DOTTI, COI RICCHI E COLLE DONNE.

Dal camminare rettamente o dal muovere in falso i primi passi in società, può senza dubbio venirne aumento o minorazione di credito ad ogni uomo educato, ma specialmente al letterato e all'artista. Talvolta sono troppo severi, precipitosi troppo i giudizii che il pubblico lancia sul carattere e sull'ingegno di un uomo, derivandoli dal modo con cui egli si collega alla società; ma spesso sono anche giustissimi. Imperocchè dalla diversa maniera con cui uno si attiene alle sue relazioni colle differenti classi sociali, puossi d'ordinario argomentare dell'altezza o meschinità dell'animo suo. Ed io poi tengo opinione, che queste medesime relazioni abbiano anche molta influenza sullo sviluppo dell'ingegno di lui. Per la qual cosa volendo io in questo lavoro mirare a quanto si catena colla educazione del pittore storico, e può od accelerarne o ritardarne il perfezionamento, credo non disutile trattenermi alquanto sulle principali fra le relazioni che egli può avere colla società, quelle cioè che più possono portargli vantaggio o danno. Tali mi sembrano quelle coi dotti, coi ricchi e colle donne.

Relazioni del pittore coi dotti.

Ove parlai dell'educazione letteraria conveniente al pittore storico dissi già come i letterati agli artisti, e questi a quelli saranno vicendevole vitupero e vergogna, sino a che rimarrà negli uni tanta ignoranza di arti, negli altri tanta di lettere. E in fatti questa ignoranza di ciò che dovrebbe essere patrimonio comune ad ogni uomo bene allevato, porta danni gravissimi alla pittura storica. L'artista ride del letterato anche quando potrebbe trarne utili ammaestramenti, confortandosi nella sciocca opinione, che non conoscendosi dal letterato i modi pratici del disegnare e del dipingere, non ha diritto nessuno a parlare dell'arte. Molti fra i letterati poi, fermi nella massima, che solo fine delle arti esser debba il diletto, e che alzarle a segno più alto diventi utopia di cervelli esaltati, non cercano nell'arte che bellezze esteriori, non intime mai. E questo è sicuramente male più grave del ribellarsi che fanno gli artisti agli ammonimenti giudiziosi che possono venir fatti loro; perchè anche in apparenza non curato, il mondo delle intelligenze impera vigoroso sulle masse, e le trascina con se, e le persuade colla più efficace delle molle sociali, la parola. Si può ben dire, e si dice pur troppo, quando parla un uomo di lettere, *non ci badate, è un letterato, ha le sue fantasie:* ma quelle fantasie trovano poi adito facile a penetrare per tutto; senza che noi ce ne accorgiamo padroneggiano la memoria e vi si stanziano, e il pensiero si formula su quelle, e la parola parlata è commento alla scritta; e in fine il giudizio od il pregiudizio ricevono dai libri vita feconda o morte. Se dunque i letterati, invece di considerare come semplice allettamento le arti, le vedessero quali dovrebbero essere, potente mezzo cioè di rapida istruzione; se questa verità predicassero conti-

nuo con modi acconci agli intelletti comuni, se con idee cospiranti a buono ed utile scopo; presto assai vedremmo i dipinti e le statue essere apprezzate con ben altre norme e principii dei presenti. Ma perchè arriviamo a questo importante passo, è bisogno ancora di molta strada; è bisogno cioè, che i più fra i letterati italiani, possano o vogliano mirare a ben più serie cose che ad eleganze di stile, ed a quel merito, adesso ridotto di così facile conseguimento, la erudizione.

La poca stima che per le ragioni suddette si portano reciprocamente letterati ed artisti, li fa astiosi gli uni contro degli altri, quindi è che gli uni dagli altri non sanno trarre quel vantaggio che pur ne verrebbe ad essi grandissimo, se si stendessero amicati la mano. E da questo sprezzo ora ironico ora iracondo ne viene la trista conseguenza che molti dotti, gonfii della loro dottrina e fermi sino al fanatismo nella matta opinione, che dalle lettere solamente debba partire ogni alto concepimento, vogliano poi soverchiare gli artisti imponendo loro pedantescamente massime impossibili a praticarsi.

Gli artisti invece, non potendo soscrivere a tante assurdità, e nulla sapendo dell'utile ufficio che le lettere potrebbero rendere alle arti, non curano d'ordinario ogni vantaggioso avviso dei letterati; ed è gran ventura se non lo dicono bisbetico e falso. Che se invece timidi d'animo, si pongono, quasi prigionieri fra' ceppi, ad obbedire ciecamente ogni anche sconveniente consiglio de' letterati.

Io farei un'esortazione agli artisti, che per trarre cioè da' letterati il maggior possibile profitto ed insieme vantaggiosamente istruirsi, non isdegnassero destinare alcuni quarti di ora della giornata a quella sorta di letture che meglio arricchiscono la memoria in tutto ciò che appartiene alla archeologia ed alla storia dell'arte. Così fatte cognizioni oltre che tornare ai dotti e ad ogni colta persona gradite

molto, possono più agevolmente di ogni altra apprendersi dal pittore storico perchè con l'arte sua quasi consociate. S'aggiunga, che il vero artista sa poi portarvi in esse quella fine potenza a concepire il bello visibile che solitamente manca ai letterati ed agli archeologi: perciò, quando egli sia nella storia dell'arti belle più che un poco istruito, potrà, quasi direi, far toccar con mano ai cultori delle lettere e della antichità quanta si chiuda bellezza e grandezza nei preziosi monumenti greci, latini e del medio evo.

Certo il Bembo ed il Castiglione giovarono infinitamente coi loro consigli il divino ingegno di Rafaello; ma sicuramente essi meglio compresero le bellezze degli antichi edifizii e delle greche statue che si andavano allora disotterrando in Roma, pel costumare che faceano frequente con quell'uomo rarissimo che tanto si piaceva di così fatti studii. Winckelmann, emporio com'era di cognizioni, guidò spesso la penna ed il pennello del Mengs; ma più spesso il Mengs raddrizzò e condusse il giudizio del dottissimo antiquario. Lo ripeto, quando fossero fuse insieme le lettere e le arti, si porterebbero scambievole giovamento, si rialzerebbero a vicenda nella opinione degli uomini, e congiurate darebbero tanta maggiore luce e diletto alla società.

Perchè poi questa fusione succedesse, e ne venisse alle arti come alle lettere l'utile desiderato, converrebbe che negli artisti fosse ben più coltura di quella che ora in essi ordinariamente si trova, a fine chè potessero conversare utilmente col letterato, intenderne i consigli e far tesoro dei pensieri e delle cognizioni sue. Vorrete voi dar torto non tanto a chi professa lettere, quanto a qualunque uomo educato, se sdegna costumare familiarmente e far parte del suo sapere ad un essere rozzo che altro non sa se non disegnar bene una figura e colorirla con verità? E tali pur troppo sono moltissimi dei nostri pittori storici.

Relazioni del pittore coi ricchi.

Ora diciamo alcuna cosa di quelle relazioni che meglio si inviscerano coll'interesse personale e col ben essere positivo dell'artista: intendo parlare di quelle che egli stringe coi doviziosi e con quei protettori delle arti che gli allogano quadri.

Disse pur bene quel forte pensatore di Giuseppe Bianchetti, che sarebbe meglio i letterati costumassero meno coi ricchi, perchè molti fra questi ultimi stimano soltanto l'animo quando lo trovano inchinevole all'abbiettezza; ed in compenso dell'oro che profondono, domandano rinunzia ad ogni alto sentire e ad ogni indipendenza del pensiero. Ma questa cosa adesso i letterati la possono perchè la maggior parte d'essi non più come una volta è forzata a vivere del pane delle corti e dei grandi, ma ritrae il suo sostentamento dal pubblico, il quale meno assai delle corti e dei grandi brama d'essere incensato con lodi. Molti fra quelli che professano lettere coprono impieghi di pubblica istruzione, e colà trovano di che vivere decentemente: altri o nel giornalismo o nelle opere che van pubblicando rinvengono scarso sì, ma pure un tozzo di pane che sa ben meno di sale che non quello guadagnato piaggiando i vizii dell'aule dorate. La vita adesso pel letterato non si fa nè più nè meno agiata, se anche non monta mai le scale del ricco o non siede parassito delle sue mense.

Tutto al rovescio accade ora dell'artista. Una volta egli potea dirsi quasi un rappresentante della fede e delle speranze del popolo, e il popolo avea bisogno di lui perchè nella chiesa lo eccitasse a pietà colla rappresentazione dei miracoli del Signore, nel municipio a carità di patria, effigiando i grandi fatti dei cittadini. Chi potea pareggiare allora la indipendenza dell'artista, e che bisogno aveva

egli dell'oro del dovizioso? Quando la veneta repubblica allogava ai Bellini ed a Tiziano le battaglie e i conquisti, e la presa di Zara e i destreggiati accordi contro la lega di Cambray, quei forti intelletti non aveano a temere che il capriccio o l'ignoranza di un opulento patrizio potesse rapir loro l'onesto guadagno o la gloria. Lo stato era mallevadore ad essi dell'uno come dell'altra. Allora e non adesso i principi si teneano onorati di raccogliere da terra il pennello caduto al Vecellio: allora e non adesso un Pontefice e tutta Roma piangeva alla morte di Rafaello: allora e non adesso i principi tentavano involare le ossa di Michelangelo.

Quanta differenza da quei giorni ai presenti! Le chiese già ricche di capi d'opera non hanno quasi più bisogno di quadri: poche se ne alzano dai fondamenti, e queste con tanta ristrettezza d'idee e di mezzi che non rimane denaro d'avanzo per ornarle di quadri moderni: le fraterie o non sono più o vivono povere: i municipii si ravviluppano continuamente fra consuntivi e preventivi in cui la rubrica *Arti belle* sarebbe considerata delirio da mentecatti. Chi è dunque che possa senza disagio allogare statue e dipinti? solamente il dovizioso. È quindi naturale ch'egli domandi all'artista da lui pagato una certa devozione e quasi direi sommessione. Anzi potrebbe scommettersi che senza questo tanto inchinarsi del dorso, molti ricchi non ordinerebbero ai pittori neppure un ritratto. Provi l'artista a voler serbare la indipendenza delle sue opinioni, a combattere i pregiudizii di questo ricco quando egli sentenzia strambamente sulle arti di cui non conosce nè i mezzi nè il fine, e vedrà quante commissioni gli verranno allogate. In questo caso, cosa dunque ha da fare il povero artista? Ingollarsi senza lagni l'amara pillola e seguitare le assurde voglie del suo commettente, ovvero con eroica fermezza morirsi di fame aspettando che il tempo

gli faccia giustizia? Alcuni lo consiglieranno a questo ultimo partito; ma quelli che senza rinnegare la dignità del pensiero, nol vogliono un martire inutile, s'atterranno forse all'opinione che intorno a questo proposito esposi ove ho parlato della scelta dei soggetti.

Questo scoglio era forse più duro quarant'anni sono che non adesso, perchè quarant'anni sono i doviziosi ignoranti erano in numero assai maggiore che adesso; e costoro vedevano le arti allo incirca secondo il meschino principio del Lessing, che solo scopo di esse debba essere rappresentare la bellezza esteriore; quindi più lodavano una Venere che un eremita digiuno in una grotta. Aveano ragione; erano educati per modo da non saper sentire altri piaceri che quelli dei sensi, e perciò i soli sensi voleano contenti. Ma ben altra cosa vanno diventando adesso gli opulenti. Per quanto i tutori del passato gridino a tutta gola il contrario, vi sono oggidì giovani posseditori di vasti patrimonii che hanno l'animo volto a generoso sentire e la mente fornita di elette cognizioni. E questi giovani non conoscono altra nobiltà che quella de'sentimenti, altra aristocrazia che quella dell'ingegno; stimano l'uomo non quando spende od adula, ma quando col cuore e coll'opera giova all'umanità e la migliora; l'elemosina è per essi non mezzo a fastosa bacchettoneria, ma lancio d'anima amorosa che piange ai dolori del povero e gode di consolarli. Da questi certo non si vedrà l'artista avvilito o posposto a qualche cortigiano ignorante: quanto più sarà in lui d'ingegno e di levatezza d'animo, e tanto più essi lo stimeranno. Felice l'artista che può avere uno di questi ricchi per mecenate! egli è certo di non abbiettare il pennello a lascive od insignificanti opere.

Quanto dunque può essere dannoso ai giovani il costumare coi ricchi ignoranti, altrettanto tornerà loro giovevole lo starsi con quelli dei quali testè parlammo. An-

che se da essi non dovessero aver commissioni, ne avranno per altro guadagno certo, perchè apprenderanno la gentilezza delle maniere e, ciò che val meglio, la altezza non l'alterigia dei sentimenti.

Relazioni del pittore colle donne.

Anche nella vita dell'artista è forza considerare la relazione ch'egli può aver colle donne sotto quei due punti di vista coi quali devesi osservare quella di qualsiasi uomo portato dalla educazione a dover accomunarsi ad esse con più eletti commercii che non quelli del selvaggio e del bruto. D'ordinario, quando l'artista non sia rozzo affatto dello intelletto o per mancanza di primitiva istituzione goffo e sgarbato nelle maniere, è ammesso nelle società, ove la donna tiene il campo ed è anima ed elemento della conversazione. Quando l'artista ha spirito pronto, modi sociali a gentilezza disposti, una certa infarinatura di lettere che lo aiuti a poter parlare dei romanzi del giorno e specialmente di quelli venuti dalla Francia, spesso è alle donne più gradito del letterato stesso, perchè di solito i letterati, come disse egregiamente Bianchetti, « mancano di quella prontezza, di quella disinvoltura, di » quell'arte di parlare senza dire, di quei felici ardimenti, » di quelle stupende temerità che queste donne pregiano » sopra ogni cosa: ed invece sogliono mostrare quel non » so che di ritenuto, d'incerto, d'imbarazzato, di timido » che si guadagna sui libri coll'uso del pensiero nella so- » litudine del gabinetto, che esse sono disposte a perdo- » nare meno di tutto e che dà loro tante volte occasione » di ripetere con Beaumarchais: Oh come gli uomini di » spirito sono sciocchi! Infatti galanteria e letteratura non » possono andar insieme » (1).

(1) *Bianchetti*. Degli uomini di Lettere. Treviso 1839. p. 178.

Ben possono andar unite peraltro, mi pare, galanteria ed arti belle; perchè d'ordinario l'artista è uno spirito agile, sempre disposto a quella vivacità conversevole che tanto alle donne è gradita, sempre vario nel suo dialogo a seconda della forza e della mutabilità dei pensieri suoi: i quali pensieri a diventare più cari e più accettevoli in società sogliono uscirgli poi vestiti il più delle volte in immagine e quasi a dire dipinti, appunto per la lunga abitudine che ha l'artista di dare a' suoi pensamenti corpo e figura, e di separarli da tutte quelle astrazioni che, se provano mente filosofica, fastidiscono d'ordinario il brio del conversare domestico. Le donne hanno quasi tutte una particolare disposizione a ridurre ogni cosa ad immagine; è quindi naturale che debba tornare ad esse gradita la società di un artista amabile ed istrutto. Si aggiunga ch'egli avvezzo ad afferrare sempre il punto più drammatico di un racconto e di un fatto, sa anche prestamente, quando in lui sia vera prontezza d'ingegno, schizzare una composizione in cui quel fatto si mostri nel punto migliore: e questo è talento gradito molto nella società ove le donne stanno regine. Quanti mezzi non avrebbe dunque questo artista per fare che le donne gli tornassero a vantaggio, se egli possedesse tanto di gentilezza e di istruzione da potervisi frammischiare? Ma fatto è che queste son doti rare a trovarsi nei nostri artisti; e i più fra i sacerdoti delle divine arti hanno nel loro conversare modi e voci da trivio, e il pensiero pari al dialogo; cioè l'uno e l'altro indegni di esser portati fra il colto consorzio degli uomini, indegnissimi fra quello delle donne gentili.

Sommo è senza dubbio il giovamento che l'artista potrebbe trarre dalle donne amabili, non tanto per una miglior pulitura del proprio spirito, quanto pel più agevole esercizio dell'arte sua e pei mezzi di praticarla secondo i bisogni della società presente. Osservò quell'acuto in-

gegno del Bianchetti nel sopra citato suo libro « che le » donne benchè quasi sempre impedite dalla educazione o » dalla condizione dei luoghi e dei tempi di sollevarsi all'al- » tezza di certi pensieri e sentimenti; possono non di rado » procurare agli uomini di lettere una conversazione in cui » oltre al diletto, vi sia molto per essi da studiare ed im- » parare. Elle hanno in generale una potenza grandissima » di distinguere e notare i particolari delle cose, e però di » fare una quantità sorprendente di minute e delicate os- » servazioni sopra tutto ciò che le circonda. Questa po- » tenza ch'esercitano senza pretesa veruna, anzi pure senza » accorgersi, perchè è in loro del tutto naturale, fa sovente » avvertire all'uomo di lettere un numero immenso di cose » che gli sarebbero altrimenti sfuggite; mentre gli uomini, » ed i letterati in ispecialità, hanno maggior disposizione » a generalizzare le idee, a ridurle in principii, di quello » che sia a fermarle sui particolari; maggior disposizione » piuttosto alle astrazioni che alle osservazioni. Onde sic- » come ogni sapere è scemo quando non si componga ad » un tempo della teorica e della pratica, del generale e » del particolare, dell'astratto e del concreto, del princi- » piò e dell'applicazione; così il conversare con le donne » può essere utile ai letterati in tutto quello sopra cui pos- » sono discorrere con esse ».

Quello che il valente pensatore dice qui dei letterati, si può egualmente applicare agli artisti, perchè anche gli artisti hanno bisogno per togliere l'arte alla convenzione, di mantenerla sulle vie di quel vero che solo può farsi manifestazione dell'affetto; hanno bisogno dico di notare i particolari delle cose, di vedere come spesso per misterioso accordo le minute si leghino alle grandi, le vili alle sublimi; hanno bisogno di accalorare la forza del sentimento più, se così posso dire, colla pieghevolezza che colla energia dell'affetto; e a quest'uopo, meglio assai che molta

erudizione, può venire acconcia la dimestichezza colle donne della scelta società.

Noto qui di passaggio che per donne della scelta società non intendo, nè quelle che fanno professione espressa di lettere, nè le altre che vogliono ravvilupparsi in ogni ordine ed in ogni avvolgimento sociale, e neppure le donne attuffate intieramente nella galanteria e che altro nell'uomo non pregiano che la bellezza, la ricchezza e la fatuità: tremende donne le grida Bianchetti nostro; tremende è vero, e fatali all'uomo più di molte sventure, perchè esse valgono ad estinguere in lui ogni battito di generoso sentire. Del resto perchè l'artista conosca i vantaggi e gli scapiti che può trarre dalle tre specie di donne che ho sopra notate, io lo prego di leggere quanto ne disse sul proposito il più volte citato Bianchetti favellando delle relazioni del letterato con esse. A quella sua acutezza di osservazioni, a quella forza di filosofia che dal vero ha sorgente ed al vero intende continua, a quell'uso sapiente di mondo che gli fa tanto e sì prontamente trovare le relazioni minime delle cose col pensiero e coll'azione, io certo non saprei aggiungere nulla. E solo alzo voti che quanti sentono il culto del bello e lo professano, quanti provano affetto per la patria letteratura, e per le patrie arti, leggano ponderatamente quello stupendo lavoro in cui tante cose abbiamo da imparare noi italiani, che imparate e sentite da vero ci farebbero il pensiero più forte. E che di forza e di energia sia bisogno molto fra noi, troppe cose lo attestano.

Un altro considerevole vantaggio parmi potrebbe cavare l'artista conversando con le donne amabili. Siccome ove esse si trovano, si uniscono d'ordinario e dotti e ricchi ed uomini dal lungo uso di mondo fatti pregiatori del vero bello, così l'artista potrebbe nella frequenza e nel fervore del dialogo trasfondere nei ricchi l'amore ed il

gusto dell'arte, ed in pari tempo trarre dai dotti utili cognizioni, dagli uomini di mondo quel discernimento pratico nell'osservare che vale l'un mille volte meglio di cento filosofie teoriche, ed insegna stupendamente i modi con cui un affetto stesso si modifica nei varii individui a seconda della educazione e delle abitudini loro. Dirò di più, che l'obbligo di doversi trovare di frequente fra persone colte e disinvolte, forzerebbe questo nostro artista a coltivare meglio lo intelletto e gli darebbero maniere e dialogo così sciolti e disimpacciati, che lo farebbero più gradito a tutti, quindi più rispettato. Alzata per queste vie nell'artista la dignità del pensiero, si è fatto un gran passo a fine ch'egli senta più elettamente il bello morale. Nè a caso ho detto, alzata la dignità del pensiero, perchè molti per quelle strade medesime che ho suggerite non sono buoni invece che di rabbassarla: imperciocchè nel conversare coi ricchi, coi letterati e colle donne strisciano come rettili per ottenere un favore. Io non domando già che guardino ogni cosa superbamente; ma perchè invilire l'animo adulando? Ad uomini così fatti nessun consiglio può venire opportuno.

Ma il piacevole conversare e la frequenza dei crocchi ove entrano donne, non è la sola relazione che l'artista possa avere con esse. Ve ne sono altre due di ben maggiore importanza, l'amore ed il matrimonio. Mi immagino che nessuno si andrà figurando ch'io consigli l'artista a combattere ovvero ad accarezzare l'amor della donna. L'amore, e chi nol sa? è tale passione che rifugge da ogni esortazione; è ribelle ad ogni ragionamento. Quegli che tutto sottopone ai geli del calcolo; quegli che vuol camminare secondo le difficili leggi della prudenza, nè sente, nè sentirà mai questo affetto tremendo che governa i migliori fra' nostri anni giovanili e che si fa tiranno dei cuori ardenti. E l'artista, che per esser detto veramente tale

non può non sentire con caloroso impeto ogni passione, d'ordinario è nel novero di quelli a cui il cuore dà più sovente fiamma di amore. Io credo possa affermarsi, quasi senza eccezione, non esservi artista valente il quale non siasi scaldato mai a cotal fuoco. Il dire dunque al pittore storico, non vi innamorate, perchè questa febbre dell'anima vi distrarrà dai lunghi studii che son domandati dall'arte vostra, sarebbe da vero un voler far ridere le brigate. Solo dirò che l'amore nella vita dell'artista come in quella di tutti gli uomini è tale passione che non può non lasciare un solco profondo; « essa è tale, dice Bianchetti, che se » non depura corrompe, se non esalta deprime ». Ove l'artista rinvenga una donna che ponga sua prima gloria nei progredimenti dell'uomo amato, che lo allieti del più caro dei suoi sorrisi quando gli viene fra le braccia coronato dalla lode, che sia pronta ad ogni sagrifizio purchè egli guadagni nome famoso, allora sarà sicuro di trarre dall'amore ala robusta all'ingegno. Ma se per contrario questa donna lo vorrà di continuo al suo fianco, perchè si stemperi in amorose fanciullaggini; se più pregierà di vederselo vicino sempre in un ozio inglorioso, di quello che lontano a guadagnare fama durevole, allora questo amore sarà gelo e tomba alla fantasia, la quale rimasta lunghi anni così rugginosa, se anche uscita da quelle panie, non più potrà lanciarsi a vita feconda. Mieris che per ottenere dal burbero fiammingo la mano dell'amata giovinetta divenne artista: Andrea del Sarto che per le lagrime gelose della capricciosa moglie abbandonò il francese monarca verso lui liberale di tanti doni, fu ai Vangeli spergiuro, non compì opere stupende, elesse piuttosto la miseria della vita, che l'utile, la gloria e la fama dell'arte, non sono esempii unici nella storia pittorica, nè saranno. Bacio di donna amata può tante cose; può gli alti voli della mente e l'abbiezione del pensiero, può la grandezza

del sentire e la bassezza dell'operare, può la virtù ed il delitto, le grandi creazioni e l'ozio vergognoso. Domandate all'artista, se quando ha finita la migliore delle sue opere gli torni più caro il gridacchiare elogistico dei giornali e l'encomio del pubblico, ovvero una stretta di mano della sua diletta.

Se il matrimonio convenga o meno al pittore storico, nessuno potrà dir mai; perchè questo importantissimo dei legami sociali, per ogni uomo può diventare delizia od inferno, a seconda non già solo delle virtù che infiorano il cuore della nostra compagna, ma del carattere che abbiamo tratto noi stessi dalla natura, ovvero coll'educazione abbiamo formato. Quanti che maledicono al matrimonio, e dovrebbero invece maledire all'indole propria, la quale a questo sacro legame non era acconcia! In generale chi sente dentro da se illimitato bisogno di indipendenza, erra da vero a stringere un nodo di cui, quasi senza avvedersene, conculcherà gli uffizii e i doveri; un nodo che a possedere le rose della concordia, domanda reciproca annegazione a molti desiderii, identità perfetta di due volontà, in una parola quella vita domestica che respira e si alimenta in un'altra vita. Michelangelo ha detto essere vantaggioso all'artista non avere altra sposa che l'arte, colle quali parole manifestava quanto stimasse le cure del matrimonio distrazione disutile a chi dovea dipingere o scolpire. Egli che pronunciando tale sentenza misurava gli altri da se, forse non avea torto: ma ad ismentire quel detto vengono tanti artisti che anche maritati si trovano felicissimi, ed anzichè venire dalla moglie dannosamente dilungati dai pennelli, lavorano con animo più pacato e tranquillo. Se ov'entra il cuore e l'affetto vi ha consiglio che possa, non che dar qualche frutto, venir neppure ascoltato, una cosa sarebbe da raccomandarsi ai giovani artisti italiani che bramano dividere

la vita con una cara compagna; cioè che non stringessero questo nodo se prima non fosse loro concesso coll'onesto guadagno, non solo di potere senza stento provvedere ai necessarii dispendii di una famiglia spesso numerosa, ma anche di non essere impediti a compiere gli studii loro, i quali sovente domandano viaggi e lunghe assenze non sempre conciliabili col matrimonio. Quanti che fino al dì in cui cessarono di camminar soli nell'aspro sentiero della vita, non mai provarono le pungenti spine del bisogno, perchè contenti al poco, quel poco trovavano da per tutto, e lavoravano ilari in una beata spensieratezza dell'indomani: ma poi maritatisi e cresciuta loro d'intorno rapidamente la famiglia, sentirono d'improvviso cadersi l'animo, perchè non sapeano in quale maniera provvedere alle tante necessità di quella! e l'ingegno loro che da prima correva sì agile, s'infiacchì a mezzo il corso, e sconfidato dell'avvenire soccombette all'avvilimento, al tedio, alla miseria! In un paese come l'Italia in cui le arti del bello visibile hanno adesso sì meschino incoraggiamento, e solo cavano da vivere senza stento i valentissimi, chi vorrà dire che il matrimonio prometta all'artista lieto avvenire?

Del resto queste sono faccende in cui la vita pratica ed il sentire vario di ciaschedun individuo distruggono qualunque regola generale; e l'insistervi più a lungo sarebbe inutile favellío. Ognuno ponderi bene la propria condizione, e ne faccia senno.

II.

DE' VIAGGI COME ELEMENTO DI ARTISTICA EDUCAZIONE.

Il viaggio che dovrebbe essere grandissimo elemento di ogni sorta di educazione, perchè le utopie distrugge, le teorie rafforza, al pregiudizio fa guerra; utilissimo tornerebbe anche a chi coltiva le arti del bello visibile. Se le accademie fossero costituite quasi collegi ove stessero di continuo i giovani, esse potrebbero assai vantaggiosamente ammaestrarli con ben disposti viaggi. Se nei riposi autunnali si conducessero questi giovani p. e. a visitare i migliori quadri delle più celebri scuole pittoriche, apprenderebbero assai più presto e più vantaggiosamente che sui libri la storia dell'arte. Oltre a ciò si potrebbe loro far quasi toccar con mano, i differenti metodi seguiti da questo o quel pittore. Un altro grandissimo benefizio all'arte ed alla scienza archeologica produrrebbero simili viaggi degli allievi accademici: potrebbero questi giovani andar disegnando nei paesi che visitassero le più importanti opere antiche e moderne di pittura e scultura. Solo che si accordassero insieme gli istituti d'arte che or sono in Europa, a fine di impedire che gli alunni di un'accademia non delineassero i monumenti copiati da quelli di un'altra, si giungerebbe in un breve giro di anni a possedere disegnati sopra un solo formato tutti i principali dipinti, bassorilievi, statue d'ogni età, d'ogni scuola che sono sparsi in Europa. A mano a mano che si vanno eseguendo questi disegni, potrebbesi a spese comuni delle na-

zioni farli incidere; e della vendita, che sarebbe molta e di molto lucro, profittare a pro delle accademie stesse onde più riccamente fornirle di modelli e di maestri. Se alcun denaro avanzasse, dovrebbesi destinarlo a commissioni che fossero ai giovani efficace incoraggiamento.

Grande e forse unico mezzo sarebbe codesto per avere un gran corpo d'opera il quale veramente chiudesse la storia generale della pittura e della scultura, che ancora ci manca; poi non vi sarebbe più pericolo che i giovani viziassero la maniera del disegnare colla lunga abitudine a ritrarre un solo caposcuola. Difficile assai che chi dovette modificare il proprio segno sulle maniere di cento pittori, ne prenda ad imitare uno solo servilmente.

Non è da trasandarsi un ultimo vantaggio che potrebbe essere prodotto da questi viaggi. Avrebbero così i giovani artisti opportunità di studiare sul vero i varii tipi fondamentali dei popoli e delle nazioni: fattine di que' tipi studii accurati e lungamente meditati, non soltanto sulla parte fisica, ma anche sulla morale, porterebbero seco un gran materiale acconcio a rappresentare con storica verità gli uomini di questa o di quell'altra nazione. Così sarebbe tolto l'inconveniente frequentissimo a rinvenirsi specialmente nei dipinti dei nostri pittori italiani, di vedere cioè effigiati i fatti greci, alemanni, svedesi, ec. ec. colle faccie e i movimenti d'Italia, anzi della contrada in cui abita il pittore. In tal modo molti quadri perderebbero quella fisonomia, se così posso dire, generica che ora li rende tanto noiosamente insignificanti.

Che se questo progetto non sarebbe forse di facilissima esecuzione per tutte le accademie d'Europa, tornerebbe, mi pare, agevole assai almeno a quelle d'Italia, le quali otterrebbero così il sommo bene di far visitare ai loro allievi ogni parte della penisola non da viaggiatori sbadati o noiati, ma invece disposti sempre a rintracciare

le infinite bellezze de' suoi monumenti, e ad insignorirsene in quella maniera che più d'ogni altra aiuta la memoria e all' intelletto è ricchezza vera, la copia cioè delle cose vedute. Incisi che fossero questi disegni de' giovani, potrebbe in brevi anni il popolo d' Italia apprezzar degnamente tante opere d'arte che adesso appena vede ricordate su qualche libro o mal rappresentate su qualche giornaluccio ebdomadario. Pur troppo anche noi siamo come i più fra gli oltramontani che di questa benedetta terra, nel medio evo tanto gigantesca, non conosciamo se non quanto si trova sulla strada postale; e le tante maraviglie chiuse in paeselli od in terricciuole lontane da quella o poste sulla vetta di alti monti ignoriamo persino che esistano. Ditemi, quanti sono gli italiani anche istrutti che abbiano veduti i tesori del duomo d'Orvieto e di Città della Pieve?

III.

DELL' INFLUENZA DEL GIORNALISMO SUGLI ARTISTI E SULL' ARTE.

Quando Cimabue e l'Orgagna, e più tardi quando Rafaello e Tiziano riempivano il mondo di maraviglie coi loro dipinti, organi solenni della rinomanza di cui godevano erano pochi libri che i letterati andavano assai raramente pubblicando. E questa Italia ricca sempre di bellezza e di sciagure, congerie prima di repubblichette guerreggianti fra loro, sbattuta poi dal ghibellino e dal guelfo, più tardi dalle cupidigie di cento tirannetti oppressata, divisa di brame, di costumi, di reggimento; questa Italia, dico, non poteva in que'tempi neppur sapere quanto accadesse dall'alpe al faro. Venezia ignorava ciò che faceasi a Firenze, Milano era per Napoli ciò che per noi l'Oceania. S'aggiunga che la civiltà ed il sapere ristretti nelle stesse città a poche classi, o dirò meglio a pochi uomini, impedivano che le moltitudini apprendessero dalla voce della critica ciò che v'era di veramente pregevole nei prodotti artistici e letterarii. Pur troppo anche adesso la parola dei libri non è sempre quella del pubblico, ma allora lo era ancora meno; perchè allora lo scrittore non potea certo dal pubblico temer le mentite. Chi oserebbe affermare che nei libri del cinquecento siavi sempre equità di giudizii verso le opere d'arte? Anzi il più delle volte riboccano di vigliacche adulazioni verso i potenti ordinatori di quadri e di statue, ovvero verso artisti che aveano

la accortezza di saper comperare il favore dei letterati, regalandoli spesso con qualche produzione preziosa delle loro mani.

Se fossero tutte giuste le lodi che Lodovico Dolce e quella infame volpe dell'Aretino gettavano a piene mani sopra Tiziano, sarebbe vero ciò che non è, vale a dire che il Vecellio fosse il primo pittore del mondo, che Giovanni Bellini gli fosse di lunga mano inferiore, che disegnasse almeno al paro del Sanzio. E pur troppo quel continuo ripetere che facciamo anche adesso, essere Correggio, Michelangelo, i Carracci quelli che toccarono la maggiore altezza dell'arte, lo ereditammo tradizionalmente da quella età adulatrice, è frutto di quella antica lode che influente sulle masse di allora, di padre in figlio giunse autorevole sino a noi. Se il popolo di Roma e di Firenze avesse potuto nel cinquecento tramandarci col mezzo della stampa i giudizii che egli portava sui nudi della Sistina e sui sepolcri medicei della sagrestia di s. Lorenzo, chi sa forse che trovassimo antichi molto alcuni rimproveri che ora ci paiono nuovi e strani, e che a mezza voce osiamo avanzare su quei capolavori. Se il Vasari ci avesse tramandate le opinioni del pubblico su tutti i lavori degli artisti di cui scrisse la vita, come fece toccando dell'Ercole e Caco del Bandinelli (1), chi sa che molte opere da noi proclamate bellissime solo perchè lodate a cielo dal biografo aretino, non le dicessimo mediocri o cattive.

Se il tempo che circonda di non so quale prestigio quanto sente di antico, se gli encomii trasmodati che penne venerate e contemporanee prodigarono ai cinquecentisti, condussero sovente in fallo i nostri giudizii sul merito vero di tanti dipinti e di tanti marmi, la cosa non cammina di pari passo relativamente alle opere dei moderni.

La stampa periodica che su ogni scoperta, su ogni isti-

(1) *Vasari*. Vita del Bandinelli T. 8 pag. 89 e seg. Ediz. di Siena.

tuzione, sulla scienza e sull'arte, intorno al teatro ed ai consorzii civili, su ogni cosa insomma, porta incessantemente sguardo indagatore, si impodesta anche di ogni opera artistica al primo suo comparire e ne sentenzia a suo senno. I giornali poi per il molto numero de' curiosi che anelano leggerli, divenuti di piccolissimo dispendio, vanno ogni dì per le mani di tutti; quindi è che ognuno di noi può facilmente accorgersi se in quelle pagine sieno esattamente registrate le nostre opinioni intorno ad un quadro o ad una statua. Ciascun di noi può quindi depurare al proprio crogiuolo i giudizii opposti di due giornali sopra una stessa opera, conoscere quale il più giusto, veder finalmente con più di limpidezza e di logica espresse le idee ed i pensamenti, che incompiuti e scomposti serbiamo nell'animo.

Bisogna però confessare che pochi assai consentono di darsi tal briga, i più fra gli esseri pensanti avvisano che la cosa più contro natura nella vita sia appunto il pensare, e perciò stanno a detta. Non sono pochi coloro che anche reputati dall'universale persone coltissime, col giornalismo pensano, parlano, giudicano, appunto perchè il giornalismo cianciando su tutto, su tutto lanciando sentenza, ci assolve dal noioso fastidio di fabbricarci un'opinione particolare.

Applicando la cosa alle sole arti, mi avvenne spesso vedere di questi infaticabili lettori de' giornali che usciti da una esposizione con opinione qualsiasi di questo o quel quadro, entrarono in un caffè, afferrarono tosto il giornale ove stava un articolo in diretta opposizione di quanto sentivano nell'animo; e senza titubazione cangiarono il proprio giudizio, e pappagallescamente andarono poi ripetendo quanto stava scritto in quello.

Da ciò dunque agevolmente si vede quanta influenza potrebbero esercitare i giornali sullo incremento e sulla

depravazione dell'arte, e quale e quanto vantaggio potrebbero portare agli artisti, se nei giornali scrivessero soltanto uomini di retta coscienza, di mente illuminata, delle arti non digiuni, a fanatiche ammirazioni non venduti, non venduti a peggior moneta; insomma genti oneste, non ciurmadori, genti dallo studio preparate al sacro uffizio della letteratura. « Se non vi fosse per esempio in moltissi» mi giovani una buona dose di presunzione, si assumereb» bero essi, come fanno ne' giornali, quel libero uffizio di » dottori a cui si richiedono sì lunghe veglie, sì profondi » studii, tanta dottrina e tanta esperienza? Se regnasse » nel cuore di molti altri uomini maturi un sentimento » di giustizia, si torrebbero essi di costituirsi in giudici di » tante materie le più disparate, anche di quelle che co» noscono meno, che conoscono appena, e di giudicarne » per lo più con tanto di fretta? si farebbono eglino sì » ciechi sui difetti delle opere dei loro amici e degli amici » dei loro amici, e tanto sperticati lodatori di esse? e per » contrario andrebbero eglino notando le più piccole men» de in quelle degli sconosciuti, degli indifferenti e degli » avversi; e sarebbero sì avari dispensatori per le buone » cose che vi sono? » (1). Queste acute osservazioni sono di quell'alto ingegno di Giuseppe Bianchetti, ed in queste acute osservazioni che facilmente dalle lettere si possono trasportare alle arti, parmi si chiuda quali veramente dovrebbero essere i giornalisti, e quali sono invece in fatto. Io non so se anche quelli fra i giornalisti che scrivono sulle arti urtino nei vizii notati, ma so che a molti manca sicuramente ciò che a scrivere sull'arte diventa indispensabile.

Qui certo gli artisti si aspetteranno ch'io ripeta quello che essi vanno gridacchiando su pei caffè e nelle scuole di pittura tutto giorno, non essere lecito cioè movere pa-

(1) *Bianchetti*. Degli uomini di lettere, pag. 208.

rola intorno alle arti se non ai soli artisti, i quali ne conoscono le difficoltà ed il valore: avvoltolarsi quindi in imperdonabili assurdità tutti quei letterati che ne vogliono scrivere; per questa ragione essere povera e misera quasi sempre la critica artistica, perchè a' soli letterati è dato lo esercitarla; mentre gli artisti, d'ordinario anche i più ingegnosi ignorano quel mestiere che par sì facile ed è invece così difficile, quello di porre insieme con logica evidenza un periodo. Io queste opinioni sicuramente non divido, perchè in queste opinioni trovo, è vero, alcun che di giusto, ma anche molto di erroneo. Parmi giusto che gli artisti discorrano e decidano di quella parte della pittura che tocca solamente le pratiche tecniche, perchè è forza aver trattati i pennelli per conoscere come si dipinga di corpo e come si veli, e per intendere se in una drapperia tornava più vantaggioso velare con una piuttosto che con un'altra lacca. Queste cose certo non possono saperle i letterati; ma i letterati come ogni persona che ha colto lo ingegno, possono benissimo accorgersi se in un quadro siavi serbata la verità storica, se una figura abbia la conveniente espressione, se l'artista abbia veramente raggiunta quella bellezza che viene dall'evidenza dell'affetto; in fine se la parte spirituale sia proprio portata a quel punto in cui più guadagna il cuore che l'occhio. L'arte non dovrebb'essere, come la vogliono alcuni, un mistero eleusino fatto per pochi adepti, ma invece lingua potente e limpida, che avrebbe obbligo di parlare non dimenticabile parola all'intelletto ed all'animo d'ogni uomo civile. Se unicamente mezzo a mostrare valentia d'artifizii, se imitazione ingegnosa d'un vero insignificante, se volta solo ad abbagliare non già ad istruire e commuovere; a che serve mai essa? è lusso inutile e direi meglio dannoso alle nazioni, perchè spreca un denaro che potrebbe impiegarsi a promuovere imprendimenti ed indu-

strie salutari ad esse: meglio assai in tal caso attuffarsi nel positivo, che non correr dietro a mezzi erronei di civiltà morale.

I letterati dunque che sanno meglio degli altri ornare il discorso, che il pensiero dovrebbero aver più affinato a gentile sentire, chè la mente hanno ricca di filosofia e la memoria abbondante di cognizioni, i letterati scrivano sempre su ciò che collegasi all'essenziale scopo dell'arte, la espressione e la convenienza. Si facciano essi gli interpreti della pubblica opinione e sviluppino e disotterrino colla efficace leva della parola, idee e sentimenti che molti sentono dentro da se, ma non sanno dire; onorino gli ingegni vigorosi, non risparmino l'urbano rimprovero agli artisti traviati, notino nelle statue e nei quadri gli anacronismi e gli errori di convenienza ove li rinvengano; chè in tal modo impediranno agli artisti di errar di nuovo, ed il pubblico formeranno cauto e veggente giudice dei prodotti d'arte: ma per carità non entrino a chiacchierare di pratiche tecniche; non vengano a dirci che Tiziano non velava mai e dipingeva sempre alla prima, che le vernici usate da certi moderni sono metodi nuovi e falsi; perchè allora i letterati (me lo perdoni tutta la veneranda loro repubblica) non sanno quel che si dicano.

Vorrebbero alcuni che la critica artistica si mostrasse sempre blandissima nei rimbrotti, larga nelle lodi; anzi che dei soli pregi di un'opera si parlasse, e i difetti si tacessero o si toccassero pelle pelle. Dicono che è un indispettire inutilmente gli animi degli artisti, uno sconfidarli da voli più sicuri e più alti. Osservano che per dir male che facciano i giornali di un libro, non ne viene gran danno all'autore, quando l'opera sia buona veramente, perchè il libro essendo stampato, può andar facilmente per le mani di tutti, e quindi ognuno confutare il troppo severo o falso giudizio uscito dalla penna del giornalista.

Ma il contrario, dicon essi, accadere di un quadro o di una statua, perchè il quadro e la statua sono sempre veduti da pochi, e tutto al più da una sola città, e se il giornalismo rivede loro troppo aspramente le bucce, all'artista manca l'unica valida confutazione alle false colpe appostegli dal giornale; egli non può mostrare l'opera sua a tutti i lettori di quello.

Codesti discorsi tradotti con più chiara lingua non vogliono dir altro se non che, lasciate alla mediocrità il suo antico privilegio di andar innanzi colle gambe zoppe, nè vogliate prendervi la pazza briga di raddrizzargliele voi; non danneggiate la riputazione di tanti poveretti che non vivono se non dell'arte, ed a cui forse un articolo pungente scema le commissioni: piuttosto tacete de' fatti loro che non dirne male: cosa importa al ben essere della società che si mettano in aperto gli errori di un dipinto? Le arti devono solamente allettare, e che un tale allettamento sia maggiore o minore, nulla giova al progresso della umanità. Se le menti assennate trovan giuste le osservazioni dei quietisti che ho qui epilogate, allora non ho nulla da aggiungere; ma se, come spero, ad esse non sembrano tali, parmi sia da rampognarsi la mania di certi giornali, che senza modo e misura lodano ogni prodotto artistico anche mediocre che esce fuori dello studio di un pittore o di uno scultore. Non è questo un condurre in errore un intero popolo? Perchè è vero che il popolo ha opinioni indipendenti da quelle de' giornalisti, ma è vero pur anche che per le ragioni da noi esposte più sopra, i giornalisti finiscono a trascinare nel loro partito tutti quei tanti che non vogliono darsi il fastidio di pensare.

Se dunque quasi tutti i giornali italiani continuano in quel mal vezzo che da tanto tempo seguitano, di profondere così lodi a piene mani su tante mediocrità, non sapremo mai lo stato vero delle nostre arti, nè quali malattie spe-

cialmente le gravino. Poi porteremo sempre un' offesa mortale a' sommi, perchè gli elogi che doveano toccare ad essi, li dissipiamo a favore degli inetti. Per ultimo non arriveremo mai a ridurre l'arte una molla di civiltà, ed a levarla da quel gelido culto verso la forma che estingue ogni sentimento come ogni bisogno del bello morale.

Altra volta trattando io su questo argomento, le seguenti parole scrissi in risposta a quegli artisti cui sommamente pesano le censure, e che vorrebbero solo dagli altri artisti venir giudicati. « Pensino, diceva io allora, » che guai ad essi se i loro colleghi soltanto dovranno es- » sere il tribunale delle lor opere; guai ad essi se lette- » rati e popolo, dotti ed ignoranti smetteranno dal giudi- » carli: vorrà dire in tal caso che le fatiche loro saranno » peggio che difettose, saranno insignificanti. Si persuada- » no una volta per sempre gli artisti che non da qualche » osservazione austeramente conforme a verità possono » sofferire grave danno, ma sì da quelle adulazioni sbracate » che loro prodigano alcuni scrittorelli, sì dai biasimi ab- » bietti che loro gettano in faccia alcuni altri. La critica » non sospinta da sentimento di parte, quando pure fosse » di qualche efficacia sulle masse, non può che rialzarli » nella opinione de' buoni; non può che renderli migliori, » se veramente siano da natura chiamati all'arte. Che se » poi nol siano, non può che consigliarli a battere un'al- » tra via; la qual cosa sarebbe ancora il miglior partito » per essi, perchè a colui che ha fiacche le gambe torna » di troppo grave pericolo il salire un'alta montagna. O » presto o tardi viene il giorno della caduta ».

La censura dunque si eserciti sui prodotti delle arti, specialmente se esposti al pubblico giudizio, ma si eserciti urbanamente senza insulti nè scherni. Che se alle volte sarà forzata a tagliare sul vivo troppo, la colpa non sarà della censura, ma delle accademie, le quali spesso per

soverchia condiscendenza accostumano di lasciar esporre lavori quasi ridicoli che non appartengono al dominio dell'arte. Come si può mai tener parola di quegli imbratti con urbana maniera? bisogna respingerli come l'animale che vi insozza, od il malcreato che vi strapazza.

Sarebbe più leale, più giudiziosa, più temperante la critica artistica se più fosse nei giornalisti la responsabilità di quanto affermano. E uno de' mezzi più efficaci ad accrescerla, e quindi a farli più guardinghi, così nel lodare che nel biasimare, sarebbe quello di impedire articoli o scritti anonimi. Gli Inglesi pensano invece che giovi moltissimo lasciare sotto la maschera dell'anonimo i giornalisti loro, e ciò, dicono essi, prima di tutto perchè possano parlare degli uomini pubblici senza timore e con minore riserva, poi perchè nello esaminare le opere d'un autore non abbiano a guardare che al loro merito reale, mentre se l'autore conosce di persona il critico, il giudizio può perdere per una ragione o per l'altra molta della sua imparzialità; per ultimo, perchè sotto il velo dell'anonimo è dato pubblicare opinioni veramente utili, le quali in forza della posizione in cui trovasi il critico o timido o prudente troppo, forse avrebbe taciuto se avesse dovuto unirvi il proprio nome. Bulwer con quella finezza di indagine che lo distingue, combattè questo pregiudizio nazionale, e dimostrò come anzi da esso ne vengano gravissimi danni: osservò fra le altre cose che se il giornalista anonimo può parlare degli uomini con minore circospezione, può anche più completamente violare la verità a loro riguardo, perchè non corre nessun pericolo (1).

Lasciando i gravi argomenti della politica e della letteratura, e fermando il discorso alle sole arti, parmi che le ragioni medesime invitino a desiderare che i pubblici regolamenti vietino agli scrittori di dar fuori articoli non

(1) *Bulwer*. L'Inghilterra e gli Inglesi. T. III.

segnati col vero lor nome: allora solo peserebbe sovra di essi quella responsabilità che tanto giova a far guardinga la penna ed a mantenerla sulle vie del vero.

Pur troppo per altro, sia che si lascino uscire anonimi ovvero sottoscritti dai loro autori gli articoli intorno alle opere d'arte, riusciranno sempre discrepanti fra loro, e forse tutt'altro che testimonio delle opinioni del pubblico, o prova di un gusto e di un sentimento squisito pel vero e pel bello in chi scrive, sino a tanto che non sieno dettati da ingegni di ben altro valore di quelli che ora si consacrano a tale ufficio. Di solito chi scrive sulle arti fra noi? od *amatori* che non seppero mai cosa volesse dire disegnare un naso od un occhio o le proporzioni di un capitello; che impararono tutto al più a memoria, e qualche pagina del Lanzi o qualche periodo del Vasari o certi paroloni tecnici che a proposito od a sproposito incastonano in tutte le loro scritture. Ovvero letteratuzzi encomiatori *a naffoitate*, piaggiatori d'ogni vizio sociale, che impiegano la lode come il denaro ad usura, per averne un interesse eccessivo di un tanto per cento: uomini che per quel po' d'abilità imparata alla scuola di stendere quattro frasi, per antica convenzione chiamate eleganti, si credono in diritto di sollevare sugli altari un artista che dovrebbe invece esser gettato nella polvere. Per ultimo giornalisti di professione, imparziali quanto lo possono essere genti che muovono la penna soltanto o per averne lucro o per guadagnare l'animo degli artisti e dei mecènati; genti a cui non basta di aver taciuti gli errori dei loro protetti, di averne adulate le colpe, ma pensano non poterne compire l'apoteosi se non bruttano di sozzure il merito di tutti gli altri. Nè con questo intendo dire che tutti i letterati ed i giornalisti che in Italia scrivono d'arte sieno di così arrendevole coscienza, e mirino solo ai bassi fini accennati. Ve ne sono parecchi i quali

non meritano certamente di andar posti in così abbietto novero.

Se intorno alle arti dunque si dessero a scrivere solamente coloro che hanno una retta idea del vero e del bello, e sanno dire ciò che pensano, e pensano veramente a ciò che dicono, le cose andrebbero ben altrimenti da quello che ora vadan fra noi; l'opinione pubblica sarebbe degnamente rappresentata; tante idee che sfuggono alle masse, ovvero sono incompiutamente sentite dal volgo degli osservatori, sarebbero largamente svolte ed apparirebbero nella più conveniente luce; il gusto che ora tanto spesso o smarrisce il sentiero o va innanzi tentoni, si formerebbe giudicatore severo ma equo; e finalmente giungeremmo ad intendere quello che in generale ora sappiamo così poco, quali sieno cioè le produzioni d'arte che arrivano il loro segno, quali se ne allontanino. Quando esce un articolo sensato, giusto, elegantemente scritto come quello che sulla veneta gazzetta del 2 ottobre dello scorso anno, favellava della grande e preziosa tavola che Felice Schiavoni colorì per s. Antonio di Trieste, chi vi è che non debba a tante assennate vedute acconciarsi? Eppure quello non fu articolo d'artista, sì bene di un valente letterato che male seppe nascondersi sotto la iniziale *Z*: e quando pure altra o nessuna iniziale vi avesse posta, egualmente lo avrebbero palesato e i forti pensieri, e le efficaci espressioni, e quel sentimento del bello che gli fe' sì rettamente giudicare i Promessi Sposi.

Ma di così fatte fortune alle arti ne toccano troppo di rado, e finchè non si facciano più frequenti, parmi tornerebbe opportuno un ripiego. Potrebbero le accademie in sul finire d'ogni esposizione affidare a scrittore valente e di animo fervidamente volto alla imparziale verità, il dilicato ufficio di esaminare tutte le sentenze uscite sin allora dalle penne de' giornalisti che parlarono della espo-

sizione. Dovrebbe egli, senza uscir mai dai limiti dell'urbanità, approvare o biasimare quanto fu detto dagli altri, e per tale strada condurre il pubblico a sceverare la verità dall'errore, ed a conoscere quali giornalisti possano meritar fede. Sarebbe questa come una critica ufficiale, che meglio assai di tutte l'altre infonderebbe confidenza nel pubblico e gli sarebbe norma nel giudicare: ma quanto difficile trovare chi la eserciti bene! Sarebbe bisogno che coloro cui venisse affidata, sentissero profondamente la sacra missione della critica; sarebbe bisogno che in essi il sapere andasse congiunto a severa probità, che il desiderio dell'oro fosse l'ultimo dei lor desiderii; a dir tutto in una parola, sarebbe bisogno che essi molto si dilungassero, così per animo che per ingegno, dal volgo de'giornalisti.

Uno fra i tanti danni originati dall'ignoranza letteraria degli artisti, si è pur quello che quasi nessuno d'essi è in caso di porsi a scrivere con elegante evidenza sull'arte propria. Se ciò potesse avverarsi, vedremmo giudizii assai meglio condotti e sulla parte tecnica e sulla spirituale dell'arte; perchè l'artista più assai di qualunque letterato potrebbe penetrare nel concepimento dell'autore, svolgerne le recondite intenzioni, palesarne con retto linguaggio i difetti, rialzarne le parti meritevoli di lode.

IV.

DELLA INFLUENZA DELLE PUBBLICHE ESPOSIZIONI.

Nella età di mezzo, centro alle arti del bello erano la chiesa ed il municipio, e colà la pittura, la statuaria, la musica sapevano far più efficace la parola cittadina e la religiosa, e ad un tempo accrescere dignità e grandezza a quelle moli mirabili su cui stava impresso in gigantesca maniera l'amore al Vangelo ed alla patria. Quei monumenti ricordanti la grandezza e la pietà dei popoli, alzati com'erano sopra mura dalla vittoria e dalla fede costrutte, commovevano gli animi rimembrando quanto v'ha di più incitativo nel cuore dell'uomo, la gloria e la speranza in beni non perituri. Nel quattrocento la sola Siena nel suo Duomo e nel suo Palazzo pubblico racchiudeva più forti pensieri scolpiti e dipinti sulle pareti, che ora non ne sieno nei libri di tanti che affettano una forza lontana troppo dal pericolo per non parere vigliaccheria.

Mutarono i tempi, e l'Italia municipale sì, ma libera allora disparve; ed il vincolo religioso che tutti gli altri vincoli stringeva con operosa unità disparve del pari. L'arte, nè cristiana più nè cittadina, cessò d'aver tempio proprio; diventò un lusso da gran signore, piuttosto che un bisogno del popolo; e più non trovò nè sito nè mezzo a rimanere degnamente inviscerata colla società. Chè poteva essa più significare, in quali anime trovar più un eco, posta in una chiesa licenziosamente ornata da emblemi pagani, o nei palazzi superbiosi d'un altero patriziato?

Questo videro gli artisti, videro i principi, videro i mecenati; e quando inventarono le accademie siccome unico mezzo a sostentare e rincalorire la tisica vita delle arti, pensarono che a farle in qualche modo conoscere alle moltitudini, fosse bene dare ad esse una certa pubblicità in tempi e luoghi determinati. Credettero di aver fatto molto, guadagnato moltissimo istituendo le esposizioni, in cui ogni sorta di produzione artistica andasse posta sotto gli occhi e le osservazioni del pubblico. Bellissimo pensamento per vero dire, ma non fecondo, almeno sino ad ora, di grandi risultamenti, perchè non maturi o non preparati gli uomini, i tempi, gli artisti ed i luoghi.

Ad un pubblico che neppure sospetta possa essere il disegno grande elemento di educazione; che non vede nei più fra i dipinti odierni nulla che si colleghi alle sue simpatie; che non sa scorgere nelle arti altro scopo se non quello di infondere fuggitivamente alcune impressioni gradevoli, diventa assai difficile il far intendere la dignità e la efficacia delle arti. Egli entra, questo pubblico, nelle sale di una esposizione non altro che per avere un passatempo di più, come si andrebbe al passeggio od al ballo, per vedere e fuggir l'ozio. Le eleganti vi vanno d'ordinario per isfoggiare leggiadri vestiti, mostrare lungo codazzo di adoratori, gettare scherzi piccanti su questo o quel quadro, e per ultimo guardare sì anch'esse, ma con quella preoccupazione vanitosa che dice ad ogni accomodarsi d'un nastro, meglio guardiate a me, che a questi imbratti che ingombrano la sala. Gli uomini di mondo poi entrano colà per divertirsi degli aneddoti che vi accadono; per ridere della prosopopeia degli amatori, della bile degli artisti, delle goffaggini dei balordi; per gettare infine lo scherno su tutti e su tutto.

Ma questo finalmente è il pubblico inoffensivo, il pub-

blico che guarda e passa; esso non dà il tuono, esso non sentenzia: tutt'al più si contenta di pronunciare sbadatamente un modesto *mi piace* o *non mi piace*. Ma vi è poi sempre là dentro un centellino di pubblico che la fa da dittatore, e guida il giudizio altrui, lo dirige, lo fissa. E questa parte di pubblico è sempre composta di pochi così detti *amatori*, ignorantissimi d'ordinario dell'ufficio vero delle arti, e dottissimi poi di nomi, di date e di cinquanta parole tecniche, che a guisa di quei vestiti che servono ai figuranti teatrali, adattano ad ogni quadro. Costoro danno la legge, spandono protezione, rovesciano nella polvere od alzano sugli altari un artista, a seconda di quello che lor frulla pel capo; ed il resto del pubblico li lascia fare, perchè esso poco si cura di quadri e di statue; quella è lingua quasi morta per lui.

Nè certo manca chi senta a fondo la eloquenza o la insignificanza delle arti: non manca l'uomo di senno che, scevro da prevenzioni, solidamente istrutto, nemico a quel fittizio bello che, pari a legno dorato, appena uscito dall'operaio par oro, poi la pioggia e il tempo fanno lurido marciume; l'uomo di senno che nel pronunciare un giudizio, prima interroga la ragione ed il cuore, poi i professori ed i mecenati. Non manca la donna gentile che nei prodotti dell'arti non altro cerca che l'affetto a cui essa fervidamente e sempre intende; e dove l'affetto non trova, l'arte le pare miseria o vacuità. Non manca per ultimo, anche fra la plebe più rozza e men suscettiva di intendere il bello, l'artigiano che spoglio di ogni pregiudizio di scuola e ricco di sentimenti, quei sentimenti, e non altro, domanda alla tela su cui tien fiso lo sguardo. Ma tutti questi, se pure vanno alle esposizioni, chè molti non vanno, non osano far parte delle impressioni loro ai tanti che sentono d'avviso contrario; e quelle impressioni serbano per se, per la famiglia, per la confidente amici-

zia. Così quei giudizii, retti quasi sempre ed onesti, cadono inosservati o si perdono nel grido forsennato con cui il gran mondo ricopre la voce dell'uomo di senno, ed irride a quella del povero.

Gli artisti potrebbero giovar molto a render utili le esposizioni, se gli artisti non mirassero principalmente a guadagnare il plauso di quella sorta di pubblico di cui più sopra parlai. I pittori sanno a prova che genti di quella fatta giudicano piuttosto dall'effetto che ricevono negli occhi, che non da quello che sentono nell'animo, perchè rade volte l'animo hanno preparato alle nobili sensazioni. Sanno che nella folla chi grida più forte ha sempre più di ragione; sanno che a tener viva ne' capi scarichi (è pur troppo sono sempre i più numerosi) la memoria di un dipinto, è più efficace un colorito brillante e le stesse dissonanze se atte a colpire vivamente, di quello che la più toccante espressione. Non ignorano che da molti occhi della scelta società sono tenute più belle le Madonne di Carlo Maratta, che non quelle di Rafaello. Dicono dunque a loro stessi: profittiamo di questi occhi travolti, abbacinandoli con movenze e colori fuori del vero; i nostri quadri così colpiranno più prontamente degli altri; le prime impressioni sono sempre le più difficili a cancellare. In fatti non ragionano male, perchè nei primi giorni di una esposizione non si parla quasi mai de' quadri moderati ed armonici, ma invece de' più affascinanti per ingegnose esagerazioni.

Forti di queste pur troppo costanti verità, eccoli molti di questi artisti usare tutti i mezzi più rei per fermar l'attenzione de' curiosi. Fanno a chi può meglio, e l'arte ne scapita e ne scapita il gusto. Dovrebbero i giornali tentar di raddrizzare i torti giudizii del pubblico, e rampognare gli errori degli artisti i quali mirano a corromperlo; ma quanto poco i più fra i giornali adempiano così degno e nobile ufficio, ho già detto nel precedente capitolo.

Ma tanto il pubblico che gli artisti si potrebbe un dì o l'altro sperare di correggere, se un grave male non si rinchiudesse nei luoghi stessi ove soglionsi aprire le pubbliche esposizioni.

Perchè un dipinto od una statua qualsiasi tocchino l'animo vivamente, è mestieri sieno collocati in tal sito ove e la luce e gli ornamenti e gli oggetti circostanti cospirino ad aiutarne, non mai a scemarne la impressione a cui quelle opere devono mirare. Le impudiche Veneri di Tiziano più sarebbero corruttela ai sensi nel bagno di un ricco dissoluto che non nella Galleria di Firenze. Se gli sguardi non fossero attizzati a lasciva curiosità per la improvvida cortina che le ricopre, chi ne sentirebbe pericolo, poste come sono in mezzo alle Vergini di Rafaello? E i dipinti di Giotto e le tavole dell'Angelico, quanto meno parlano al cuore la santa parola della Fede, poste sopra un altare barocco ovvero confuse a quadri di ogni scuola e di ogni soggetto! E quell'accatastare nelle private gallerie e nelle pubbliche i dipinti di ogni secolo, di ogni argomento, di ogni maestro, senza separar mai le antiche dalle moderne scuole, i temi profani dai sacri, parmi la prova più grande come, presso noi tutti che ci diciamo civili, le arti sieno considerate non altro che passeggiero allettamento degli occhi, non cibo e parola all'anima. Le accademie rinsaccano in ampie sale molti quadri famosi, perchè sieno modello tecnico alla mano, non spirituale alla mente degli alunni: i doviziosi comprano dipinti proclamati sommi, tanto per farsi dir doviziosi: gli artisti li copiano per imparar a dipingere secondo la maniera de' veneti o de' fiamminghi, non per sollevare in alto il pensiero: i viaggiatori li guardano per potere scriver nel giornale, *anch'io ho visitato l'Italia....* e intanto? Intanto possono noverarsi sulle dita coloro che stimano abbiasi a ricercare in un quadro qualche cosa

più che un succoso pennello ed un disegno corretto. In questa poi singolare contraddizione versiamo tutto giorno: profondiamo enormi somme perchè il dramma, e sopra tutto quel mostro da mille teste ed acefalo ad un tempo, l'opera in musica, sieno per tal modo raccerchiati da accessorii, da arredi, da vesti tanto conformi all'epoca in cui il fatto avvenne, che lo spettatore abbia quasi a credersi trasportato a quei tempi; e alle statue e ai dipinti poi nulla curiamo di preparare sito acconcio alla impressione che dovrebbero destare in noi: come se la statuaria e la pittura avessero un fine diverso dal dramma; come se non fosse egualmente ridicolo vedere l'ultima scena della Stuarda di Schiller rappresentata in una taverna, ed un quadro mistico del Pinturicchio posto sotto una Danae del Correggio.

Questa colpa comune a quasi tutte le gallerie d'Europa che contengono quadri antichi, si fa sentire più forte nelle esposizioni di opere d'arti moderne, specialmente italiane. Teatro ad esse sono d'ordinario le sale e le pinacoteche delle accademie. Colà quindi plastiche di antichi insigni miste a quelle di moderni scultori: colà sottoposta a dannoso confronto la pittura gigantesca dell'Italia che fu, coi giocherelli, colle miniature, coi paesetti, colle vedutine della presente: colà i quadri sacri confusi ai profani, gli storici ai favolosi, il ritratto d'accanto al paesaggio; una scena di sofferenza e di sangue a caricature e a pasquinate indecenti; Giulietta gemente sul morto Romeo vicino ad una pescivendola che s'ubbriaca. In somma grande e piccolo, serio e scherzevole, la favola e la storia, le verità più auguste e le celie più insulse, agglomerate con detestabile confusione, sotto pretesto di dare alle arti vita e popolarità. Quale è mai lo spettatore, per quanto di mente retta e tranquilla, che possa là dentro intendere la lingua di quelle arti? Chi varrà a sceve-

rare il vero fra quella Babele? Il giudizio non potrà essere dunque che degli occhi, dell'anima no; perchè l'anima a discernere e concepire le verità utili dell'arte ha bisogno di riposata meditazione.

A tanti mali, quali rimedii opportunamente acconci? Dovremo dire alle donne eleganti: non andate nelle sale delle esposizioni a far scialo di abiti e di cappellini; ma invece le finezze del delicato animo vostro dirizzate ad indovinare nei quadri l'espressione dell'affetto; nei volti dipinti la tanta pressa di sentimenti che sapete destar nei veri? Oh! le donne eleganti non ascolteranno la critica predicatrice, siccome non ascoltano nè il romanzo *predica* nè il poeta malinconicamente piagnoloso sulle corruttele sociali; e quelle vispe e leggiadre creature, stringendosi nelle spalle, seguiteranno a sfoggiare anche in que' luoghi l'artifizio delle studiate negligenze.

Diremo ai burloni, a quelli che in ogni cosa voglion trovare esca allo scherzo: non ridete, non gettate sulle arti la beffa vigliacca; chè le arti sono alta significazione di civiltà, e profanarle collo scherno diventa delitto sociale? Oh! chi può ai burloni impedire il colpevole riso?

Diremo ai giornalisti: tacete od almeno parlate a bassa voce per non destare i dormienti; più che rimproverare, lodate; non vogliate farvi i sentenziatori di ciò che non conoscete; interrogate il pubblico e gli artisti prima di scrivere, e poi scrivete in nome del cielo, perchè se cessaste di scrivere sulle arti, chi saprà mai che esse esistano fra noi? Eh! non saprei chi fosse quel gonzo che volesse mettersi al pericoloso cimento di dar consigli ai giornalisti.

Diremo ai mecenati, ai *fac-totum*, ai dittatori artistici, a quei ricchi che si credono in diritto di gracchiare su tutto, perchè stimano di poter tutto pagare, sin anche la dignità del pensiero: prima di parlare d'arti, studiatele;

meditate molto prima di parlarne; sferratevi dai pregiudizii di scuola; movete guerra ad opinioni, a principii, a regole, a tutto che mira al convenzionale. Oh! i mecenati, i dittatori ed i ricchi ci rideranno alle spalle, finchè vedranno gli artisti più volentieri seguitar l'errore che le pretese nostre correzioni.

Dunque tentiamo di mutar in meglio gli artisti; gli artisti che dovrebbero essere i più disposti al progredimento delle arti. Ma gli artisti invece ne sono i men suscettivi, perchè i più fra essi ad altro non mirano che ad aver commissioni ed a farsele pagar bene. Quanti sono quelli che pensino sia meglio vivere men ricco e, in onta del matto urlar de' traviati, battere soltanto le vie del vero, anzichè far dell'arte un ciarlatanesimo vile e dorarlo poi coll'oro degli imbecilli? Bisogna fabbricarsi la fama a forza di gagliarde impressioni; che importa se i mezzi a ciò conseguire falseggino l'arte e la ragione? Ecco il voto del loro amor proprio; ecco l'avvenire e la gloria loro. Uno scopo più sublime e più degno, se con questi non può combinarsi, lo chiamano utopia da filosofanti, grida insensate di letterati ciancieri.

A tutte queste colpe gli artisti da poco tempo vanno aggiungendone un'altra. Quelli fra essi che godono di maggior rinomanza si rifiutano di esporre, e quindi più di una esposizione italiana si compone spesso di mediocrità o di principianti. È senza dubbio il timore delle critiche, e specialmente di quelle che escono fuori col mezzo della stampa periodica, che li rende cotanto riguardosi. Quel vedersi sul giornale qualche volta sferzati, quel leggere un rimprovero dove aspettavano l'elogio; quel sentirsi a sindacare dipinti che modestamente stimavano di poco inferiori alle tavole di Rafaello, li ributta, gli irrita; ed essi per vendicarsene castigano il pubblico non lasciandogli vedere le opere loro. Me lo perdonino gli artisti;

ma mi pare si abbiano in ciò torto gravissimo. Se le critiche son giuste, e perchè non ascoltarle e farne senno? Se inette o sciocche, le sprezzino senza paura di danno, che il vendicatore capiterà presto, e cento elogi li compenseranno con usura della sferzata. Poi il primo e più efficace vendicatore sarà il popolo, che non proprio coi termini dell'arte, non colle pompose ed eleganti frasi dell'elogista, ma alla buona e come sente nel cuore, saprà dire i pregi ove sono. Richiamo poi ad una importante osservazione gli artisti: guardino agli articoli di giornale che si pubblicano in Italia dopo una esposizione, e mi dicano quanti sieno i veramente severi, e quanti invece gli altri, che se hanno peccato, è quello di eccedere in indulgenza? Ove sono in Italia i critici che osino dire agli artisti, guardate meno ai grandi e più al vero da cui siete ancora tanto lontani; se proseguirete così, l'arte diventerà fiacca, insignificante? E per contrario, a chi non paiono già troppi i giornalisti, che nei dipinti di qualche giovanetto appena avviato a trattare pennelli, trovano il colorito di Tiziano e il disegno del Sanzio? Dunque perchè tanto uggiosi ad esporre voi che, per dirlo colla energica frase dell'Alighieri, tenete il campo della pittura e ne avete il grido, quel grido che guai a voi se dovesse venirvi dal popolo? Se io potessi comandare agli artisti (e quietino gli artisti le loro paure, chè questo non potrà accader mai), non vorrei fosse consegnato quadro ad un commettente, se prima non fosse stato esposto al pubblico. Ciò forse produrrebbe un altro bene non piccolo; permetterebbe alle accademie di escludere dalle esposizioni certe opere minori della mediocrità che ora si accettano, credo io, come qualche commensale alle tavole de' gran signori, tanto perchè riempiano il posto vuoto.

Qui mi aspetto una domanda da molti: se tanti sono, come dite, i danni delle esposizioni, e' non sarebbe me-

glio abolirle? Oh! no davvero; perchè finalmente questo hanno di bene le esposizioni, che mantengono viva negli artisti la emulazione e danno alle opere loro una pubblicità, che per le circostanze della presente società italiana non potrebbero in altra maniera ottenere.

Una volta questa pubblicità era in ben altro modo procurata, e produceva certo effetto più popolarmente efficace. I quadri e le statue degli artisti si esponevano nelle sagre cittadine, nelle solenni funzioni della chiesa, in mezzo alle vie per dove la gente accorreva ad alzare inni di lode e di preghiera all'Eterno o si affaccendava a scambio di merci: e la gente si estasiava dinanzi a quelle opere che rispondevano con maravigliosa consonanza ai sentimenti che essa serrava nel cuore. Così nella fiera dell'Ascensione, Venezia voleva si schierassero davanti alle festevoli ragunate di quell'allegro suo popolo le parlanti dipinture dei Bellini e del Caliari: e il popolo salutava d'un grido di gioia quei capolavori in cui nulla vedeva di convenzionale, di scolastico, di falso; ma invece mirava con vivace compiacenza effigiati i suoi movimenti medesimi e gli atti rivelanti l'affetto suo potentissimo. Così nei giorni commemoranti le principali feste del Cattolicismo, Roma distendeva nelle sale vaticane e nella Sistina gli arazzi di Rafaello; e il profondo pensiero cristiano che aveva inspirato all' immortale pittore quelle sublimi composizioni, si trasfondeva con magica forza nel popolo contemplatore.

Ma gli accennati mezzi di pubblicità possono ora veramente con profitto offerirsi alle languide nostre arti, allo svigorito od indifferente nostro popolo? Gli Italiani del cinquecento e dei due precedenti secoli si educavano a sentire la bellezza e la forza delle arti: quelle erano ad essi spettacolo, festa, avvenire. Che sono elleno mai agli Italiani presenti? Quanti ora i dipinti che possano esporsi

alla piena luce delle strade, e non parere miseria? Quante le tavole sacre da cui scaturisca sentimento di religione vera? Cosa diventeranno, veduti in una piazza, quei tanti fantoccini colorati con diligente lisciume sopra una breve tela, a cui abbiamo dato nome di quadri storici? Che vorrete farne di quei tanti paesi; cosa di quelle centinaia di ritratti, l'Achille stucchevole delle nostre esposizioni? E d'altra parte, in quel sì gran ribocco che abbiamo di gente annoiata oramai di tutto, in nulla credente o sperante, che ogni spiritualità annega nella vasta fiumana del positivo, come neppur lusingarsi che il rinnovamento di così care costumanze essa non volti in argomento di scherno? Io non son così folle o cieco da suggerire a rimedio riforme di simil fatta; perchè veggo bene che voler mutare il mondo d'un tratto è utopia di menti non sane; ma parmi per altro che senza anche rovesciare il sistema delle nostre presenti esposizioni, si possano quelle modificare in meglio, perchè diventino più utili nello spirito vero del secolo.

Bisognerebbe che in apposite sale stessero collocati i quadri storici, in altre i paesi, in altre le statue, ec. ec.: forse gioverebbe i quadri sacri presentare al pubblico nelle chiese, e specialmente in quelle ove l'architettura cogli ardimenti di altissime o misteriose navate lancia sino al cielo il pensiero cristiano. Io non ho mai udito dalle moltitudini tanto sani giudizii sulle tavole moderne di religioso tema, se non allora che alcuna d'esse stava esposta in quel mestamente augusto recinto della basilica di s. Marco in Venezia. Fra quella luce dubbia e il cupo tenebrio degli archi, fra l'oro delle vôlte e le mistiche immagini de' bisantini mosaici, fra la ricca varietà del lastrico marmoreo, su cui tante generazioni di eroi pregarono da Dio la libertà e la vittoria e le ebbero, l'anima trovava agevolmente nella tela la dissonanza o l'accordo colle impressioni da cui sentivasi là dentro invasata.

Nè questo materiale mutamento di disposizione basterebbe per certo all'uopo; sarebbe indispensabile molto più. E, per esempio, bisognerebbe che nelle varie metropoli d'Italia molti ricchi congregati in società si recassero a gloria di avanzare qualche denaro onde risparmiare ai poveri artisti il dispendio necessario al trasporto delle opere loro sino ai luoghi delle esposizioni. Bisognerebbe che fossero da questa società acquistati i lavori degni che non trovarono comperanti, incuorati con stipendii e con premii i giovani ingegnosi che per mancanza o di coraggio o di mezzi languono inviliti nella miseria. Sarebbe utile che da un tribunale non sospetto di parzialità, fossero dispensate medaglie di onore a chi espose il più lodevole dipinto storico, il paese meglio dipinto, il ritratto più vicino a verità, la statua ove il calore della espressione non fosse raggelato da imitazioni dell'antico. Più utile se a quelle medaglie si unissero o pensioni od impieghi che compensassero le fatiche e i sudori e i forti pensieri di chi, affidato sulla tela un vasto concetto, non ha trovato chi lo comperi, forse perchè non si acconciava alle pareti di un'anticamera. Allora gli animi di tutti quelli che la natura, aiutata da profondi studii, volle artisti, sorgerebbero a belle speranze; i giovani si vedrebbero dinanzi sicuro un pane; i provetti saprebbero che nelle sale della esposizione li aspetta la gloria congiunta ad onesto guadagno; il merito vero non sarebbe nè bistrattato, nè posposto a ciarlatane apparenze, ad intrighi sozzi, e sozzi perchè ravviluppati nel fango delle livide invidie, delle più livide avarizie. In somma, bisognerebbe che le esposizioni italiane pigliassero norma da quelle vantaggiosissime che or si praticano nella Germania e nella Francia, o dalle recenti di Trieste e di Torino in tutto quanto esse presentano di vantaggioso.

V.

DEI MEZZI E DEGLI INCORAGGIAMENTI NECESSARII A RIALZARE LA SCADUTA DIGNITÀ DELLA PITTURA ITALIANA.

Io credo che nè le riforme portate alle accademie, nè le meditazioni indefesse sui trecentisti e sui quattrocentisti, nè i nuovi metodi di studiare l'arte che sono venuto accennando, basterebbero a ritornarci i grandi pittori delle età passate, se non trovassimo ad un tempo il modo di far lavorare i nostri artisti al paro degli antichi. Le istituzioni più sane, i metodi di studiare più sicuri non basteranno certo a formare un buon pennello, se egli non avrà maniera di operar molto, e col continuo esercizio non potrà rinfrancare gli insegnamenti ricevuti. È indubitato che il molto numero delle commissioni doveva influire mirabilmente alla rapida progressione degli artisti del cinquecento. Appena usciti dalla scuola, si affidavano ad essi vaste opere che contribuivano non poco a farli in breve ora esperti in ogni pratica dell'arte. Valga un esempio per tutti. Ad un giovinetto povero e quasi ignoto si alloga per mite prezzo un quadro per la chiesa di s. Sebastiano in Venezia; egli si pone al lavoro colla fervida alacrità di chi più mira alla gloria che al lucro. A quei buoni monaci piace il bene avviato ingegno dell'ancora imberbe pittore. Gli commettono ornare tutta quant'è la chiesa ed il convento di pitture a fresco e ad olio; ed egli non si stacca di là che dopo aver ricoperto muraglie e tele

di vaste e vive composizioni. Ecco che in sul finire di quella lunga fatica egli n'esce artista sovrano, pittore massimo; egli ne esce il Caliari, pennello vago, vario, prontissimo, originale; invidiato dagli emuli, ammirato dalla nazione, onorato dai grandi. Eccolo fatto quel Caliari che veste di asiatica magnificenza l'apoteosi della Roma dei mari, che infiora con tutti gli allettamenti di una ferace immaginazione le popolose sue cene, sommette in somma alla potenza magica della sua tavolozza, architetture, paesi, seriche drapperie, l'oro, le gemme, il luccicare delle armi, lo sbuffar dei cavalli, e poco men ch'io non dissi, tutto il creato. Tanto possono le occasioni negli alti ingegni; tanto è vero l'antico adagio, l'uso essere maestro di grandi cose.

Sgraziatamente le occasioni su cui ora possono fare assegnamento gli odierni pittori italiani sono troppo scarse a paragone delle numerosissime che noveravansi nei secoli in cui l'arte italiana era bisogno e gloria del popolo. Uno di quegli artisti compiva nel giro di non molti anni ciò che anche il più sommo fra i nostri appena adesso eseguisce nel corso di tutta la vita. Ricche fonti allora al continuo operare de'pennelli erano lo spirito di religione e l'amore alle geste più splendide del municipio. Il dovizioso di que'tempi alzava chiese magnifiche al santo che aveva trascelto a protettore della sua casa, e le ornava coi dipinti dei grandi maestri; il cenobita bramava che i silenziosi suoi chiostri andassero decorati coi miracoli de'suoi istitutori; chi ricevea un benefizio dal cielo, offeriva una tavola votiva all'altare in pegno di grato animo; chi sentivasi lordo di delitti e di frodi, consecrava un oratorio ad un eletto del Signore, ed allogava ad un artista illustre i dipinti che doveano abbellirne le pareti.

Così per l'amore di municipio, che ne'petti italiani surroga sempre quello di nazione, Firenze voleva veder figu-

rate dalle mani valenti del Bonarotti e del Vinci le battaglie che le fruttarono grandezza e gloria. Questa maravigliosa nostra Venezia, fatta signora dei mari, ricca pei traffichi e pei commercii, temuta, grande, domandava ai Bellini, ai Tiziani, ai Paoli le imprese magnanime di coloro che, fatta unica ambizione l'onore della forte repubblica, piantavano le bandiere di s. Marco sulle mura della infinta Bisanzio, combattevano a Chioggia per la patria pericolante, a Lepanto l'orgoglio degli Ottomani fiaccavano.

Ma ora tutte quelle ricche sorgenti sciaguratamente inaridirono, e perchè le molte chiese e basiliche fornite d'opere d'arte nel medio evo e nel secolo decimosesto, racchiudono ancora ricco numero di stupende tavole da altare che largamente provvedono ai bisogni del culto, e perchè più quasi non abbiamo principi, repubbliche, municipii che si rechino a vanto d'incoraggiare la pittura storica. Scarsamente protetta dai troni e dalle pubbliche magistrature, non più una moda per tutte le classi come nel secolo sestodecimo, non più un bisogno del cristiano e del cittadino come nel medio evo, non può venire sostenuta che da quei pochi doviziosi i quali stimano santa opera fregiare le pareti domestiche colle imprese onorate della nazione. Mi vergogno a dire quanto sia scarso il numero di questi ricchi infiammati di sacro amore per la patria e per l'arte. Non per questo vorrei che i nomi loro fossero nella memoria del popolo dimenticati; che anzi mi piacerebbe suonassero sulle bocche di tutti, avessero lode da tutti gli scrittori, perchè fossero segno e luminoso esempio alla ignavia degli altri, pomposi solo di cavalli, di servi, di lascivie; misera gente non buona che a far disprezzabile la vita coll'avvoltolarla fra diletti rovinosi e noiosi.

Ben diversa è la condizione degli artisti in Francia, in Baviera ed in Prussia. E parlando prima della Francia,

vero è che la pittura religiosa, egualmente che fra noi, non può essere nè sentita nè compresa dal popolo; perchè il popolo di Francia in generale ha la somma sciagura di non trovare nella parola del Vangelo, conforto ai tedii ed ai dolori della vita; e quindi è che i quadri di soggetto cristiano, e trovano pochissimi mecenati, e da ben scarso numero di artisti possono venir degnamente effigiati. Ma la cosa muta d'aspetto relativamente a quella parte della pittura storica la quale prende a tema glorie nazionali. I Francesi avvezzi per vent'anni a tener quasi in pugno i destini di Europa; usi a vedere gli artigli dell'Aquila napoleonica ghermire audacemente corone e scettri; combattenti e vincenti per tutto; temuti, rispettati, invocati dalle piramidi alle alpi; anche dopo quietate le armi, sentirono un ambizioso bisogno di veder sulle tele riprodotte le forti battaglie del fatale Imperatore per cui tante nazioni si fecero schiave a Francia. Se i fatti antichi dei re Merovingi e Carolingi loro tornavano graditi, ad entusiasmo infinito li accendevano le memorie di Jena, di Friedland, di Wagram.

Ingegnosamente quindi Luigi Filippo, seguitando l'opera già incominciata da Napoleone, avvisò consecrare la sua reale Versailles a museo ove fossero accolte le glorie della colossale nazione, e fece su vaste tele figurare le imprese più gloriose di Francia, dal momento in cui Carlo Martello distrusse i Mori a Poitiers, sino alle più recenti battaglie dell'Algeria. Gli scrittori venduti ai Borboni chiamarono stizzosamente quella raccolta preziosa, il cimitero delle glorie francesi; ma fatto è che al calunniatore sarcasmo risponde sprezzando il popolo di Parigi, che numeroso s'affolla nelle domeniche entro alle vaste sale del magnifico palazzo, e riconosce in quelle tele, pagine più che le scritte eloquenti per insegnargli la propria storia e fargli amare di più la coraggiosa sua patria. V'ha forse un

solo francese che partendo di là non si senta a grandi imprendimenti capace, ripensando di quale terra sia figlio?

Nella Germania, men vivace, ma più forse operosa di Francia a camminare verso durevole civiltà, la pittura religiosa ha culto e parola efficace; efficace tanto che sin nei paesi protestanti la pittura che prende a tema il Vangelo è accarezzata, protetta e compresa assai più che nelle città d'Italia ove ci diciamo cattolici. Basti a prova Düsseldorf e Berlino ove sono ora molti de'migliori artisti cristiani di Europa. Nè i Tedeschi meno della religione amano la patria, e le glorie sue idoleggiano con sapiente energia: essi non hanno è vero come la Francia vittorie sanguinose da rappresentare; il vanto lagrimevole di mostrarci scala ad un alto trono un monte di cadaveri non l'hanno: ma vogliono più invidiabili grandezze mostrarci; tutto quanto cioè si collega all'origine delle loro città e delle loro costumanze; tutte quelle libere istituzioni che li avviarono prontamente a far più sereno e più civile l'ingegno: essi impararono che nulla giova eternar col pennello le stragi dei conquistatori, molto invece i benefizii portati dai sommi uomini che spinsero innanzi l'umanità senza insanguinarla, quali furono i Guttemberg, gli Alberti Durer, gli Holbein, ec. ec.

Nelle regioni di cui sopra parlai non vi è certo mestieri che gli opulenti alloghino quadri ai pittori, perchè i principi e le intere nazioni a quelli si fanno validissimi mecenati. Lasciando di addentrarci nelle ragioni per cui all'Italia non è concesso far quello che oltre alpe si fa; diciamo delle cause principali che distolgono anche gli opulenti dal farsi ordinatori di quadri storici. Secondo che io penso si riducono alle seguenti.

1.ª La costruzione della maggior parte delle abitazioni dei doviziosi.

2.ª La mania per l'ornato ad arabeschi.

3.ª La soverchia predilezione alla pittura di paese e di prospettiva.

4.ª La moda di aver celebri gallerie, per cui va profuso molto oro in dipinti vecchi piuttosto che in moderni.

5ª. L'educazione dei ricchi e delle donne.

6.ª La scarsezza dei premii a pro degli artisti.

Su ciascheduna delle enunciate cause dirò il più brevemente ch'io possa il parer mio.

1.ª

Costruzione della maggior parte delle abitazioni dei doviziosi.

La moderna civiltà molle, e con isquisita raffinatezza inchinata a tutti i beni materiali dell'esistenza, sdegna abitare le immense e mal riparate stanze e le sale vastissime dei bisarcavoli che essa trova inette a quel vivere delicato per cui va sì tenera. Pregia il piccolo casino ove in breve spazio si rinserra ogni sorta di comodi e di mollezze, o dove senza quasi mutare un passo si possono gustare tutte le tediose delizie della vita da gran signore. Gli architetti solleciti di obbedire alla moda, alzano quindi tutto di camerette anguste, e chiudono un intero appartamento ove un tempo poteva andar contenuta appena una sala. Da ciò ne viene che sieno tolti alla pittura storica quei larghi spazii nei quali essa disfogavasi a rappresentare composizioni macchinose: da ciò, che un dipinto di vasta dimensione sia rigettato da uno stanzino breve, illuminato da piccole finestre, giacchè vi produce oscurità: beato il povero pittore storico se appena gli resta libero uno sfondo di pochi piedi.

Mi guardi il cielo dall'osar d'imporre la legge alla presente civiltà, quale essa pur siasi, ed alla nostra architettura microscopica che ne accarezza i creduti bisogni,

affinchè si smetta quel tanto amore ai bugigattoli che abitiamo; ma vorrei però che gli odierni Vitruvii non costruissero sempre cameruccie che più simigliano le schiaccie per pigliare i topi, anzichè abitazioni d'uomini: vorrei che talvolta, specialmente nei palazzi dei doviziosi, si murassero ancora sale magnifiche ed infilature di stanze ove più splendidi apparissero i festini, più briosi e più vivi i conversevoli crocchi, più sontuosi gli addobbi; e per tal modo ne venisse ai padroni vanto di splendidezza, ed alla pittura storica spaziose pareti ove dilargarsi ad effigiare argomenti che il cuore toccano, e l'intelletto annobilendo istruiscono.

2.ª

Mania per l'ornato ad arabeschi.

Se per caso (caso che avviene di raro assai) qualche opulento avvisa alzare un palazzo vasto e magnifico quanto forse quello dei bisarcavoli, credete voi che lo dia a fregiare ai migliori artisti storici? V'ingannereste credendolo: lo abbandona invece agli ornatisti, i quali con uno scettro di ferro imperano adesso da tiranni su tutte le decorazioni dei nuovi palazzi, e le rinzeppano a ribocco di pilastrini, di meandri, di ghirigori, di cestellini, di fiori, di fogliami e di mille tritumi; minutaglie spregevoli, da cui fugge fastidito l'uomo di gusto.

È cosa veramente incomportabile quel vedere tutto giorno sontuosi palazzi affidati alle cure di un ornatista, non perito che nell'ultimo ramo dell'arte, ed a gran pezza lontano da quel molto sapere che domanda la vera, la nobile decorazione di un edifizio signorile. In maniera ben diversa operavano i nostri maggiori del secolo sestodecimo. Essi volevano che la pittura storica governasse assoluta le arti minori, volevano sopra tutto che ad essa

fosse intieramente schiavo l'ornato. Ai Rafaelli, ai Giulii, ai Bonaccorsi affidavano le reggie dei loro principi, che da quei valenti si faceano arricchire di gentili fregi da essi soli diretti, perchè fossero elegante accessorio ai loro dipinti, ma non mai spiccassero a danno di quelli. Bene disse il Lanzi, « essere stata grande perdita per le arti che queste abilità si sieno distrutte, talchè per ognuna di tali cose si abbia a cercare un diverso artefice: e di qua nasce che in certe chiese ed in certe sale si veggano oggidì quadrature, istorie, ornamenti tanto diversi, che non solo l'una parte non richiama l'altra, ma la esclude talvolta, e presso lei in certo modo mormora e stride ».

Vi fu un tempo in cui speravo che l'ornato lasciasse liberi spazii alla grande arte storica: vedevo i meandri rimpiccinirsi, il fogliame attenuarsi intorno ai centri dei soffitti; vedevo lacunari e spartimenti serbati vuoti, perchè vi adoperassero i valenti loro pennelli od un Demin od un Hayes od un Podesti ec. ec. Il Duca Torlonia a Roma in quel suo bizzarro affastellamento di stanze ch'io non oserò chiamare palazzo, avea dato agli opulenti un esempio degno del come e quanto si abbiano a far lavorare i pittori storici. Ma sopravvenne non so da dove, forse dall'inferno come la lupa di Dante, il gusto pel *rococò*, che vuol dire per tutti i delirii del baroccume. Bastò che due o tre portassero da Parigi a Milano quella nuova sporcizia, perchè a poco a poco si finisse a cacciar da per tutto i convulsi cartocci del Borromini e del Bernini. Che più resta da sperare alla povera pittura storica? Negli spazii destinati un tempo ad essa vedete spesso ora un tarlato armadio tutto ricci e cartocci, trovato a caso nelle soffitte di qualche magnatizia famiglia, ove forse da cinquanta anni dimenticato, lo rodevano i topi.

3.ª

Soverchia predilezione alla pittura di paese e di prospettiva.

Nè punto meno dell'ornato contribuisce a danneggiare la pittura storica quella delle prospettive e dei paesaggi, tenuta ora in così grande favore, che ben oltre a due terzi dei quadri offerti alle esposizioni rappresentano paesaggi e vedute. Anche ciò è da considerarsi originato dagli usi presenti. Col progredire della civiltà, delle industrie e dei commercii si ebbe mestieri di accomodare le vie scabre e pericolose dei nostri buoni bisavoli: nuove poi se ne apersero a meglio congiungere regno a regno, città a città, villa a villa. L'opulento partitosi da Pietroburgo potè in pochi giorni scorrere le sponde popolose del Reno, noverare tutte le agricole e manifatturiere ricchezze della pingue Olanda, salutare la città regina della moda, Parigi. Ciò valse a rafforzare nei ricchi l'amore ai viaggi, mezzo di tutti il più acconcio ad ingannare gli ozii tediosi, come a portare all'uomo d'ingegno ogni più ricca messe di dottrina e di sperienza. Nulla riesce più caro quanto poter cogli occhi tornare sulle immagini dei luoghi dove noi fummo colla persona; quindi nè piace farli effigiare sulla tela e porli a fregio dei nostri gabinetti, perchè ci rammentino spesso il godimento delle passate impressioni. Dal tanto diletto che proviamo e noi e gli stranieri a veder riprodotti col pennello i più bei siti delle terre visitate, ne consegue che ogni dì si facciano più numerosi i paesisti ed i vedutisti; e che anche coloro i quali sarebbero da natura chiamati a volo più alto, s'incamminino per questa via sicuramente più scarsa di gloria che non l'arte storica, ma ricca d'un frutto più vagheggiato dall'universale, il denaro: la quantità della merce sta sempre in ra-

gione del numero dei consumatori. Si aggiunga a tutto questo che a guadagnar da vivere nella pittura storica bisogna avere gran forza d'ingegno e di volontà, giacchè dei mediocri nessun sa che farne: basta assai meno in quella dei paesi e delle vedute, tanto più che in siffatto genere si ricerca spesso, non già un pennello valente e che sappia infondere poesia anche nella inanimata natura, come quelli di Werner, di Robert e di Caffi, ma quanto è sufficiente a ricordare con qualche esattezza i siti di frequente visitati dal dovizioso.

4.ª

La moda di possedere celebri gallerie di quadri antichi.

Più forse che tutte le accennate cause, vale a mantenere poco animata fra noi la pittura storica, quella mania di possedere numerose collezioni di antichi dipinti, da cui sono padroneggiati i più dei ricchi chiamati *amatori* e *mecenati* delle belle arti. La stolida opinione, non già vagliata dal senno, ma anzi solo figlia dell'ignoranza, che tiene a vile ciò che è moderno, e pregia unicamente quanto è roso dal tarlo dei secoli; l'ambizione di mostrare una illustre galleria e di comparire pronti conoscitori delle maniere di questo o quel pittore, fa profondere a costoro l'oro cumulato dagli avi in tele già ridotte inutili vecchiumi e rifiuto di vecchie pinacoteche. Insensati! che non sanno o non vogliono sapere, essere i bei quadri dei nostri antichi capi-scuola quasi tutti al loro posto, nè potersi più sperare d'acquistarli, ora specialmente che è cessato in Italia ogni politico ribollimento; e quelli che vanno per le mani dei negozianti, non essere d'ordinario che copie più o meno buone. E dato pure che fossero anche originali; cosa importa, domando io, possedere qualche opera

di un Tiziano o di un Correggio, se è poi tale da far manifesto come quei sommi errassero soventi volte anch'essi?

A rendere più diffusa e più radicata ne' ricchi questa forsennataggine pei vecchi dipinti, cooperano molto alcuni ristauratori di quadri, i quali soffiano di continuo in quella ignoranza e ne smungono coi più furbeschi artifizii il denaro, ghignazzando poi forse a spalle dei dabben uomini che in essi confidano. Chi si conosce un poco di arte deve altamente sdegnarsi ripensando agli impiastricciamenti con cui i più de' ristauratori sogliono imbrattare le vecchie tele e tolgono via da esse quello che ancora vi rimane dei loro autori. Bisogna vederli con quante mestiche, e velature, e sfregamenti, e vernici, ed olii cotti, e non so dirvi quante altre sporcizie, strofinano, rinettano, coprono, scarnano il dipinto che hanno fra le mani, per poi presentarlo lucido e pulito al gonzo amatore, che affascinato da quel lisciume paga a peso d'oro la preziosa gemma, e la mostra al pubblico come un capolavoro del Correggio o di Tiziano o di chi meglio piace al ristauratore d'infinocchiargli. E se il poveretto sapesse poi che in quel suo tanto idoleggiato dipinto non vi è quasi più nulla di originale fuori della tela o della tavola su cui è colorito! se il poveretto avesse vedute, come chi scrive queste pagine, le mille trappolerie, i mille piastricci usati dai racconciatori per far comparire tanti gioielli, certe dipinture degne appena di tappezzare le botteghe dei rigattieri, vi so ben dire io che gli passerebbe il ruzzo di acquistare quadri vecchi, e non avrebbe più il cruccio di udire gli artisti ridere alle sue spalle!

Nè è punto da aspettarsi che fra questi ristauratori ve ne siano di tanto eccellenti da non urtare negli accennati scogli, e da non guastarvi in niun modo il vostro dipinto. Ecco il Milizia che vien rispondendo per me, e ci toglie d'inganno. « Metter mano (dic'egli) nelle opere al-

» trui insigni alterate dal tempo è un deformarle, il che » è peggio che distruggerle. Un quadro disaccordato e » guasto dagli anni, sia ritoccato da mano maestra: per un » momento farà buona comparsa, ma da lì a poco diverrà » peggio di prima, perchè le nuove tinte cambiano e di» scordano colle vecchie. Si ricorre perciò ad un altro me» dico che promette più miracoli, quanto più è ignorante: » costui applica nuovi topici, e indi a poco l'ammalato peg» giora. Eccoci al ciarlatano, il quale spietatamente scoria, » impiastra, strofina, raschia, lava, rimpiastra, invernicia » e addio quadro ».

Sarebbe omai tempo che ognuno andasse persuaso essere certamente miglior partito tenersi i buoni dipinti coi danni impressivi dal tempo, e tutto al più usare di alcuna precauzione onde quelli non progredissero, anzichè farli in nessuna maniera rappezzare. Se noi sì divisi, sì ribellanti ad ogni comunanza di pensieri e d'idee, dico noi Italiani gridassimo dall'alpe al faro l'anatema contro alla dannosa genia dei ristauratori che ora si moltiplica come il lombrico tagliato a pezzi, forse farebbero senno i doviziosi, e s'avvedrebbero quanto buttino miseramente l'oro per formarsi gallerie che di scelto d'ordinario non hanno che le sfarzose cornici; e quell'oro invece convertirebbero fra il plauso e le benedizioni di tutta la penisola, ad incoraggiamento di molti abili artisti ora languenti fra le strettezze della fortuna, ordinando loro vasti dipinti che aggiungerebbero gloria alla nazione, onore a chi li allogasse.

5.ª

Educazione dei ricchi e delle donne.

Gran parte dell'avvilimento in cui giace ora la nostra pittura storica io credo sia originata dalla presente educazione dei ricchi. Di ordinario agli studii letterarii dei

giovanetti agiati s'inframmette oltramonti l'insegnamento del disegno. Ma qui in Italia, invece che iniziarli in qualcuna di quelle arti che collegansi al bello visibile, si apprende loro alcun ramo della musica esecutiva, vale a dire quanto basta a cantillare un'aria od a suonare qualche istromento. Certo la musica è arte magica, arte divina che rinfuoca il cuore d'affetti e lo tempera a soave sentire; è arte di cui non può far quasi senza l'italiano, cresciuto in mezzo alle mille armonie che circondano questo cielo, questi monti, questa favella; ma è per se tale, (intendiamoci bene, parlo sempre della esecutiva) da non illuminare lo spirito, perchè non consociata con nessuna altra parte dell'umano sapere, e quindi non bisognevole di erudizione e di coltura. Che ne viene da ciò? Questi giovanetti fatti più adulti non s'innebriano che dei loro pianoforti, delle loro melodie, non sognano che teatri, non profondono il denaro che a correre le città sulle peste della Frezzolini o di Moriani, non hanno un momento di bene, se non allora che odono quelle voci fortunate, ti annoiano col parlarti sempre delle Opere di Donizzetti e Bellini; e fanno consistere la squisitezza dello spirito e dell'ingegno ad imparare a memoria in quali spartiti ed in quali *piazze* gorgheggino o danzino le primarie cantanti e ballerine di Europa. Ora andate a parlare a questa razza di uomini (e pur troppo vi è dentro non piccolo numero di agiati) di pittura storica e dite loro di allogar dipinti ai giovani artisti; mostrate loro che lo incoraggiare le arti del bello visibile è un meritare della patria, un raggentilire la nazione; e sentirete quale umiliante risposta ve ne verrà. Crediamo noi forse che quei mecenati illustri del secolo XVI., quei Medici, quei Ghigi, quei Barbaro, quei Cornaro, quei Trissino, fossero ignari affatto delle arti del bello visibile? Mai no. Se molti dei presenti nostri aristocrati fossero a quella guisa stessa educati in esse, ne apprez-

zerebbero assai meglio le produzioni, e si farebbero un vanto di possederle. « Se le corti (disse l'austero Milizia) » i nobili ed i filosofi non dirigono gli artisti, non si pos- » sono dar belle arti; ma per dirigere bisogna intendere, e » per intendere bisogna studiare » (1).

Ma volete veramente che i ricchi favoreggino le arti con intelletto di amore? Educate in diversa maniera la donna. Oh! non è nata solo all'ago ed al fuso; non è nata soltanto a ripetere sul fortepiano le famigerate armonie del Pesarese; ma se avviene che il leggiadro ingegno suo volga alle arti figurative, quanto e come sa informare al bello morale la sensitiva anima sua! Allora lancia la mente a vive fantasie, il cuore rinfiamma di efficace entusiasmo dinanzi ai prodotti degli artisti immortali; da ogni vanità rifugge, la memoria industremente erudisce. Ed a me sommamente duole vedere nei muliebri collegi insegnati con tante cure gli inutili punti a croce o lavori puerilmente difficili, ed in così pessimo modo il disegno; perchè mi pare che a migliore e più civile meta potrebbe condursi la donna, specialmente quella uscita dalle classi più elette, se le apprendessimo a trattar bene la matita ed il pennello, e quindi a discernere il pregio delle arti che hanno relazione col bello visibile. Fatele abili disegnatrici le nostre fanciulle, le nostre agiate madri di famiglia, e vedrete come sappiano far germinare nel cuore di coloro cui consacrano gli affetti, il sentimento del bello e delle discipline che valgono a riprodurlo. E questo sentimento poi infonderanno fin quasi nella culla ai parti delle loro viscere, a quei cari che sono il fiore e la gioia della lor vita. Allora vedrete come quei figli cresciuti a giovinezza, non obblieranno l'ammirazione che loro istillò la madre verso le tele ed i marmi che fecero tante volte invidia dello straniero questa beata terra italiana; allora vedrete

(1) *Milizia.* Memorie degli Architetti Tom. 2. pag. 269.

come ai sozzi, ai tediosi diletti, i veri e durevoli preferiranno, incoraggiando ben più che adesso coll'esempio, colle ricchezze, col consiglio, queste povere arti italiane.

6.ª

Scarsezza dei premii.

Ora che per le anzidette ragioni si allogano tanto di rado dipinti ai pittori storici, dovrebbesi almeno moltiplicare ed accrescere i premii e gli onori: invece è vergognoso il dire quanto sieno pochi e scarsi. Sui piccoli concorsi usati nello interno di quasi tutte le accademie non è da parlare, perchè diretti a dar movimento ai giovani che cominciano a metter piede sulla via dell'arte; importa toccare dei grandi che stanno aperti ogni anno nelle accademie di Milano o di Venezia ed in qualche altra d'Italia. Intorno a questo argomento scrissi nel 1840 le seguenti parole: «I grandi concorsi destinati dalla sovrana munificenza ad incoraggiamento dei giovani che studiano le arti del disegno, sono pure un nobile stimolo al bene; ma come tutte cose umane non sceveri da difetti. Difetti, se non erriamo, di istituzione, difetti nei modi di porli in pratica. È per nostro avviso da essere noverata fra i primi la sproporzione che v'ha nella misura de' premii. Stimiamo per esempio non indegno compenso ad un progetto di architettura sessanta zecchini; ma troppo meschino quello di cento ad un quadro storico di considerevole mole; poichè un progetto di architettura non potendo comunemente essere giudicato che da uomini del mestiere, poco danno può venirne al nome ed alla fama dell'artista quando anche non tocchi l'alloro. E per contrario, un dipinto storico avendo a severo e sicuro tribunale le moltitudini, ne avviene che l'autore di esso corra pericolo di rimanersi lunga pezza deriso e senza commis-

sioni, se mai non ottiene la sospirata medaglia. Poi per un progetto non è bisogno comperare che pochi fogli di carta; ma per condurre un quadro storico si vogliono forti dispendii in modelli, in tele, in colori. Si aggiunga che a presentare un bel pensiero di architettura non è mestieri di tutte quelle pratiche tecniche di esecuzione che si vogliono al pittore storico. L'architetto, quando abbia fermato il suo sapere sopra solidi studii, e vada fornito di lanciata immaginazione, può offerire disegno lodevolissimo; ma ciò al pittore non basta. Oltre alle notate, è necessaria in lui quella perizia che è prodotta soltanto dai lunghi e difficili esercizii; esercizii che appunto perchè lunghi e difficili, danno diritto a belle ricompense quando giungano a produrre opera pregevole. Da questi fatti che crediamo incontrovertibili ne viene che quasi sempre nei grandi concorsi sieno molti e lodevoli i progetti di architettura, pochi e spesso mediocri i dipinti storici ».

Le povere ricompense nei grandi concorsi questo male producono grandissimo, che i migliori artisti non vi si cimentino, appunto perchè corrono in ogni modo a sicura perdita; o non sono premiati e scapitano nel credito, o lo sono e restano assai magramente guiderdonati di un'opera che forse costò ad essi un anno di fatiche e di studii. Se dunque il premio superasse il valore ordinario del quadro, è chiaro che vedremmo più di uno dei migliori porsi con tutti i nervi a concorrere: il numero dei concorrenti e la valentia dei rivali sarebbero efficaci stimoli a far uscire tele stupende. Mi si oppone che di troppo aggravio riuscirebbe ai governi il dispendiare grosse somme nei concorsi: concedo; ma perchè a fine di accrescere la somma destinata ai premii, non potrebbonsi effettuare alcune associazioni coi metodi che verrò indicando più sotto? Unendo questo denaro collettizio con l'altro che ora esborsano i governi, ne risulterebbero premii considere-

voli che ecciterebbero anche i più gagliardi artisti a concorrere ed a non rifiutarsi, come ora fanno, di entrare in lizza insieme co' giovani.

Conceduto il premio all'artista più meritevole, potrebbe poi farsi una lotteria del quadro coronato: tanto basterebbe ad invogliare gran numero di persone ad offerire qualche denaro in favore de'grandi concorsi; giacchè lascierebbe speranza di veder largamente ricompensata la piccola somma contribuita. Potrebbe poi ordinarsi una litografia dello stesso dipinto e farne tirare meglio che due mila copie, le quali servirebbero come per tanti lotti minori da cavarsi a sorte fra i contribuenti, e produrrebbero il sommo bene di procurare all'artista premiato una rinomanza diffusa e larga assai, in paragone della ristrettissima e quasi intieramente municipale che ora gli tocca. Si pretende adesso dare pubblicità alle tele premiate esponendole per alcuni giorni nelle sale accademiche; ma perchè venisse grandissimo il giovamento all'artista, perchè non fosse errato il giudizio verso chi è veramente meritevole del premio, sarebbe mestieri che il popolo e non le accademie diventasse il tribunale. Invece ora la sentenza esce da un breve numero di professori i quali giudicano attraverso il prisma delle loro convenzioni: ed è ancora gran ventura se a questo sentenziare pregiudicato non mescolano odii, invidie, parzialità personali. No, il popolo solo, (nè in questa parola comprendo la plebe più idiota) il popolo non prevenuto, non burbanzoso per dottrina e ciarlatanesimo, dovrebbe essere l'areopago dei concorrenti. Ben a ragione riflette l'ingegnoso C. Robert (1) «che fino a tanto la maggiorità della nazione non distri-» buirà ella stessa cogli organi della sua scelta i pubbli-» ci lavori comperati colle sue imposte, non avremo se » non monumenti alzati dalla mediocrità, ovvero da una

(1) *C. Robert.* Essai d'une Philosophie de l'Art pag. 269.

» casta privilegiata d'artisti. Ben in altro modo (prosegue » egli) operavano le repubbliche del medio evo, quando » al paro di Milano e Fiorenza chiamavano gli architetti » di tutta Europa a redigere la pianta dei loro tempii e a » darne giudizio in comune. Nella antica Grecia ciò che » dicevasi *concorso*, era la scelta fatta da tutti i cittadini » dei quadri e modelli posti sotto gli occhi loro ».

Mezzo grandissimo a vantaggiare la condizione degli artisti, è certo quello di formare in loro pro delle società volte a premiarli nel modo più efficace e più degno, cioè comperandone le opere: ed a me sommamente doleva che solo in Francia ed in Germania fosse dato rinvenire così utili istituzioni; ed in Italia invece non fossero che sterile desiderio di poche menti non ascoltate o derise dalle masse. Tutto mi rallegrai quando vidi la industre città di Trieste farsi in ciò la prima generosa imitatrice di Francia e di Germania. Più ancora fui lieto quando udii che le veniva seconda Torino, e che in cima dei socii era il re Carlo Alberto sempre largo proteggitore delle lettere e delle arti (1). Dissi allora fra me: oh! non tarderanno anche le altre città italiane a fare altrettanto, ed a mirare con tali mezzi a più lontano scopo e non meno incoraggiante, come sarebbe quello di procacciar lavoro ad abili ingegni che languono nella indigenza, di dar pane a quelli che forniti di potenza artistica mancano di mecenati, di reggere la vecchiaia di pittori valenti a cui o numerosa famiglia od avara fortuna non permisero di cumulare qualche peculio pegli anni più tardi.

Non vi sarebbe già bisogno che per formare tali società si esigessero azioni di grande importo: tenui somme versate annualmente da molti, anzi da tutti gli agiati basterebbero all'uopo.

(1) Sento con vivissima compiacenza, che fra breve anche in Venezia vedremo una Società volta allo stesso nobilissimo fine.

Accennerò qui i metodi che a me parrebbero i più acconci, onde attivare queste associazioni senza grave incomodo di nessuno.

Perchè non potrebbesi coi mezzi già noti stringere ogni censito delle città ed anche delle ville ad esborsare ogni anno poche lire a norma delle proprie forze? Non sarebbe che insignificante aumento ai molti dispendii che non sempre utilmente si profondono nelle spese comunali. Fosse anche pei più ricchi non oltre che sei franchi l'anno; tanto e tanto ogni città italiana giungerebbe a cumulare considerevoli somme, colle quali potrebbe allogare due o più quadri storici ai pittori cui essa fu patria. Simili dipinti poi potrebbero venir collocati nelle sale municipali a decoro del sito e ad efficace ammaestramento popolare; giacchè bramerei che i soggetti trattati da questi pittori, fossero non altro che azioni le quali ricordassero al popolo l'origine delle sue feste e delle sue costumanze, e gli rammentassero la gloria ed anche talvolta le sciagure di età precedenti; chè la gloria sanguinosa e i dolori del passato sono grande eccitamento a mantenerci confidenti nei beni della presente civiltà.

Se non erro, queste associazioni frutterebbero all'arte, oltre agli ora indicati, anche i seguenti vantaggi.

1.° Ogni buon artista avrebbe dalla sua città natale una splendida commissione nella quale potrebbe tutto consecrare il suo genio senza lo scoraggiante timore di vedere il proprio dipinto od invenduto o bistrattato dalla arrogante e spesso avara ignoranza di qualche taccagno mecenate. Egli potrebbe così condurre la vita, se non fra le agiatezze, almeno fuor dalle sirti della miseria, e quindi rifiutarsi di prestare il pennello a quelle opere in cui ne scapita la morale ovvero la dignità dell'uomo e dell'arte.

2.° Ne verrebbe molto onore alle italiane città che in

breve vedrebbero le loro pubbliche residenze ornate di buone tele e di buoni freschi.

3.° Crescerebbe la istruzione e il diletto del popolo il quale vedrebbe come a dire posta in atto la propria storia, apprenderebbe quali furono coloro che lo beneficarono colle leggi e cogli accresciuti commercii, quali i buoni che gli procurarono libertà e pace, quali gli altri che gli aggiunsero rinomanza. Quando un fatto dipinto giunge a commuoverci, si ingenera in noi desiderio di conoscere gli altri che lo precedettero e lo susseguitarono. Così le principali geste italiane effigiate da buoni pennelli getterebbero seme utilissimo a cui seguirebbe l'invidiabile frutto di portare tutti gli abitanti di questa sacra penisola ad inviscerarsi nello studio delle patrie ricordanze.

Un'altra associazione di questa ancor più vantaggiosa potrebbe istituirsi a fine che ai giovani non mancassero mezzi di consecrarsi al nobile studio della pittura. La sorte bene spesso compensa il misero con quell'ingegno che negò all'opulento. Se avviene che questo ingegno egli brami avviare nelle arti del bello visibile, difettiamo, qui da noi almeno, dei modi acconci onde provvedergli comoda esistenza, sino a che apprenda bene la disciplina a cui si rivolse e possa senza abbiettare la mano e la mente avere onesto lucro dalle opere proprie. D'ordinario le città gli forniscono poco denaro mensilmente, perchè si porti a studiare in un'accademia, e questo gli è appena bastante per vivere: a fine di uscire dalle strette, si pone ad imbrattar qualche tela prima di possedere le cognizioni opportune, ovvero si vende a qualche stabilimento litografico per copiare vignette francesi di niun conto: perde così gli anni migliori senza aver dato conveniente cura al vero ed ai grandi modelli da cui deve trarre salda istruzione.

Le chiese d'Italia son ricche di belle opere antiche, ma molte ancora di moderne vi troverebbero luogo accon-

cio; e se vi fossero, aggiungerebbero bellezza alla casa del Signore, affetto al popolo, gagliarda spinta all'arte cristiana che ora languisce negletta. Perchè si potessero queste nuove pitture sacre eseguire, basterebbe che le confraternite, le fabbricierie, i divoti quanti sono (che ora si accomunano per profondere grosse somme in barocchi baldacchini e in barbari lampadarii, ovvero in più barbari imbiancamenti) quell'oro consecrassero a far colorire belle opere ai più valenti pennelli nostri.

Nè di un'ultima associazione a pro degli artisti è qui da tacersi, tanto più che non deve esser posta fra le utopie, perchè da più anni praticata in più luoghi della Germania e trovata da tutti filantropica e saggia. Sonovi in alcune di quelle città pubblici stabilimenti ove chiunque esercita un'arte, e sia pur essa liberale od industriale, può depositare il lavoro delle proprie mani. L'amministrazione di tale specie di museo versa al deponente una somma che può considerarsi allo incirca una metà del valore dell'opera. L'artista serba il diritto di ricuperare la sua fatica, purchè ritorni entro l'anno la somma che gli fu consegnata. Se poi spira l'anno senza che egli l'abbia ricuperata, quella rimane di intera proprietà dello stabilimento, il quale apre tosto una pubblica asta a fine di vendere tutti gli oggetti che non furono ripresi. Del prezzo ricavato due terzi sono ritenuti, se non erro, a vantaggio dello stabilimento, l'altro terzo si consegna al deponente. Gli artisti poveri e balestrati dalla fortuna trovano infinito vantaggio in così fatta istituzione: lavorano sicuri che dell'opera loro (salvo che non sia proprio minore della mediocrità) caveranno almeno tanto che basta per campare la vita: la imperiosa necessità non li stringe a doverla vendere per miseri prezzi, giacchè per molto tempo hanno modo di cercare generosi compratori: se loro sorrise l'ingegno, si procurano agevolmente fama e

celebrità, perchè le sale dello stabilimento ove stanno a pubblica mostra gli oggetti deposti, sono di frequente visitate da forestieri i quali si recano in quei ridotti o per acquistar belle opere o per appagare la loro curiosità.

Nè quelli che son rattenuti dal sentimento della propria pochezza, nè gli altri che scaduti dagli agi aviti vergognano mostrare a che li abbia spinti miseria, devono temere un'umiliante pubblicità, poichè le norme dello stabilimento sono conformate di modo che ognuno può in quelle sale tenere nascosto il proprio nome. Solo basta che nel momento in cui manda colà la propria opera, ne ritragga una contrammarca, col mezzo della quale egli poi potrà tornare a ricuperare il suo lavoro ovvero il terzo del denaro ricavato. Le più ricche famiglie, i più ricchi commercianti dello stato offrono le somme necessarie ai prestiti indicati. Ned è già da credere che arrischino i loro capitali all'avventata, e s'espongano facilmente al pericolo di perderli; poichè buon frutto ricavano dalla vendita degli oggetti rimasti, essendo sempre pochi gli artisti che abbiano mezzo di ricuperarli entro l'anno; scarsissimo poi il numero di quelle opere che rimangano invendute.

Alziamo fervidi voti, perchè molti altri stati d'Europa e l'Italia principalmente imiti la solerte Alemagna in queste vantaggiose associazioni, ed anche in altri santi incoraggiamenti portati da essa a tutte le arti del bello visibile, che ella ben più che l'altre nazioni considera vigorose promovitrici di civiltà.

Se tanto insistei sulle associazioni, è perchè da questo solo sistema parmi ci sia dato ora sperare di aver grandi opere artistiche. Da che vengono le sconfinate paghe che ora andiamo prodigando a' cantanti ed a' ballerini? Non altro che dal poco denaro che ognuno è chiamato esborsare quando desidera udirli o vederli. Ripartita la spesa

su tanti capi, non è grave a nessuno, e formansi intanto somme vistose. Figuratevi che quelle gole e gambe privilegiate dovessero venir compre solamente dalle borse di pochi doviziosi; è neppur da pensare che potrebbero sì presto arricchirsi? Perchè dunque quei modi e metodi che s'usano nel teatro non gioverebbe estenderli anche alle arti figurative? Quale danno o vergogna ne verrebbe che ognuno, a fine di ammirare i lavori posti in pubblico nelle annue esposizioni, dovesse pagare all'entrata, supponiamo mezzo franco? Consecrate l'introito a vantaggio ed incoraggiamento degli artisti, e vedrete se questa che molti dicono sconveniente sete di lucro, si convertirà in sorgente di utilità abbondantissima. Nè mi si opponga che più non sarebbero come adesso gremite di popolo le pubbliche esposizioni, perchè la tenuità della spesa si affarebbe alle forze di ciascheduno, e forse ne ecciterebbe meglio la curiosità. Calcolate p. e. che nella esposizione di Milano entrino sole 500 persone per giorno, fate che ognuna paghi il suo mezzo franco, eccovi senza il disagio di nessuno in venti giorni la somma di 5000 franchi che potrebbe dalla accademia essere impiegata in aumento di premii agli allievi.

Fra i premii più incoraggianti a' pittori e scultori è da essere noverato quello dei pensionati di Roma, che fu, credo, se non immaginato, ridotto a miglior sistema da Napoleone. Chi in un'accademia avea per più anni soverchiato gli altri in valore, chi avea mostrato volontà alacre quanto l'ingegno, veniva spedito nella capitale delle arti con una pensione onesta per tre ovvero sei anni, affinchè si perfezionasse sugli stupendi modelli contenuti nella città eterna. Colà non istretto nè da legaccioli accademici, nè da regole pedantesche, potea tutto giorno studiare la natura ed osservare le più grandi opere dell'arte antica e moderna. Solo obbligo che gli si ingiungeva era d'in-

viare ogni anno all'accademia da cui usciva qualche saggio de' suoi progressi artistici. Non è a dire come la speranza di compiere il corso de' proprii studii in Roma accendesse d'utile entusiasmo ogni giovane avviato alle arti del bello visibile.

Siccome questo premio, con giudiziosa ritrosia non concedevasi se non agli ingegni che prometteano veramente di farsi eminenti, così ne venne che uscissero da quella maniera di premiare, artisti di molta potenza che valsero a rialzare l'arte dall'abbattimento in cui giaceva quaranta anni or sono, ed a sbruttarla da molto manierismo. Se non bastarono ad intieramente emendarla dalle convenzioni; se molti di essi caddero in un falso ideale; se la servile imitazione piuttosto che la libera dell'antico presero a norma, fu questa più che di essi, colpa de' tempi, e della infesta influenza che allora esercitavano gli affettati e pagani pennelli di David e di Gérard. Ora che io scrivo, quella istituzione continua sì, ma fiaccamente; vi si mandano spesso ingegni da poco, s'abbandonano affatto giunti che sieno a Roma, ed hanno poi stipendio sì misero che appena possono vivere. Mutino sistema i governi, concedendo così fatto premio ai soli valentissimi, e quelli paghino convenientemente: forse risparmieranno denari, e avranno in ricambio pochi sì ma buoni pittori.

Non so perchè ai nostri giorni non siasi pensato mai a rinovare un premio a favore degli artisti di cui fecero grande e proficuo uso i Greci, sempre ingegnosissimi a guiderdonare coi mezzi i più acconci e ad esaltare ogni più riposto desiderio dell'amor proprio. Intendo parlare dei ritratti dei pittori celebri che scolpiti o dipinti voleansi collocati nei luoghi pubblici. Certamente all'animo di ognuno di noi quelle lodi e quelle ricompense tornano più gradite che più sono conosciute dalle moltitudini e possono farsi popolari. Se una lettera encomiatrice d'un

amico vi riesce cara, a mille doppii più lusinghiero vi torna un articolo di giornale, perchè vi illudete di scorgere in esso il pubblico voto, e vi pare d'essere sicuro che molti leggendolo impareranno a considerarvi come uomo d'ingegno. Quanto e quanto non sarà poi carezzato il vostro amor proprio, se vedrete la vostra immagine alzata dalla patria, e posta o sui pubblici edifizii o lungo le vie, per mostrarvi segno d'ammirazione e di coraggio al popolo! in quella immagine voi scorgete come il voto irrecusabile di tutta una nazione, una pagina non peritura che attesterà ai posteri come foste uno de' pochi che accrebbero le glorie della pittura italiana.

L'ora accennato pubblico onore vorrei fosse poi nel seguente modo disposto. Fra le numerose sale di che si compongono le accademie di belle arti, due bramerei venissero destinate ad aggiungere fama agli artisti i quali hanno vanto di valorosi. La prima mi piacerebbe fosse consecrata a quei giovani che ottennero in pittura il premio de' grandi concorsi. Chi guadagnò una sola medaglia, si abbia in quella sala un busto in plastica, sotto cui una breve iscrizione racconti senza vigliacche adulazioni i meriti del dipinto di lui. Chi più valente potè andar frègiato di due, si abbia più cospicuo guiderdone, vale a dire una statua in plastica. Ma chi molte volte ebbe premio, ovvero chi rapidamente salì in fama di sommo, ottenga allori in posto più ambito. La figura di quell'eletto ingegno non altrimenti gettata in plastica ma scolpita in marmo, posi su ricco piedestallo nella seconda sala, specie di Panteon che vorrei vedere circondato soltanto dalle immagini di quegli artisti che veramente onorano col pennello la nazione. Questo però con somma severità esigerei, che difficilissimo fosse il poter conseguire tanto onore. Una statua colà non dovrebbe esservi stata posta nè dal broglio, nè dalla protezione de' grandi. Il merito consentito

dalla voce di tutto un popolo dovrebbe essere sola via al guiderdone accennato. Anzi neppure la voce della sola nazione mi basterebbe, perchè vorrei che colui al quale fosse decretato l'onore della statua in marmo avesse conseguite lodi non compre anche nelle esposizioni di oltramonte.

Un grande incoraggiamento ai pittori storici sarebbe pure il trovar maniera di pareggiarli alle più alte classi sociali, quando riuscissero veramente valorosi. Di già i governi italiani incominciano ad emulare gli stranieri nello intendere a questo fine nobilissimo; giacchè parecchi de' nostri buoni pittori, al paro dei tedeschi e francesi, vengono dai loro sovrani insigniti di qualche croce d'onore, la quale, intanto che è dovuto premio all'ingegno, pareggia e spesso fa superiore l'artista alle più accarezzate classi sociali.

Un ultimo, a quanto mi pare, efficacissimo modo di premiare i pittori storici col diffonderne le glorie e la rinomanza, sarebbe di non concedere l'onore della incisione se non ai dipinti storici salutati come i più belli delle pubbliche esposizioni. A chi si avvisasse di incidere quadro cattivo od insignificante dovrebbe proibirsi il vendere la stampa. La cosa or cammina alquanto diversamente: d'ordinario si incidono i quadri dei pittori di moda o che portano soggetti graditi all'universale; preme assai poco che l'opera sia e ben pensata e ben dipinta. Spesso anche gli editori degli Album e delle strenne vogliono affidati al bulino quei dipinti che furono allogati da mecenati doviziosi a fine di guadagnare il denaro e la benevolenza di quelli. Da ciò ne scende il gravissimo male, che il pubblico spesso più conosca e lodi l'artista che merita meno. Se non fosse indiscreta asprezza pungere molti dei presenti artisti italiani, facilmente potrei mostrare che di cinquanta quadri storici che si sono incisi in questi ul-

timi anni, non ve ne hanno forse dieci che fossero degni di così fatta distinzione. Parmi che non sarebbe difficile dare effetto a quanto io propongo: basterebbe che i governi eleggessero ogni anno commissioni d'uomini illuminati ed imparziali, i quali si facessero a determinare i dipinti meritevoli d'essere riprodotti col bulino o colla litografia. Così in breve la mediocrità non alzerebbe più la superba sua cresta, perchè starebbe inonorata nelle sale dei mal provvidi mecenati; e gli incisori quando volessero trovar impiego alle lor mani, sarebbero forzati a ripetere soltanto i quadri eccellenti.

VI.

DEI MEZZI COI QUALI PUOSSI FAR INTENDERE AL POPOLO LA EFFICACIA DELLA PITTURA STORICA.

Riformata relativamente all'arte la educazione degli artisti, quella dei ricchi, quella delle donne, già il male è sbarbicato più che per metà: dalla intelligenza vien sempre la mutazione efficace. Pure non basterebbe; sarebbe mestieri porre in opera qualche mezzo che preparasse le moltitudini ad intendere la pittura storica e trovarla parola potente quanto la scritta. Tutto giorno sentiamo ripetere non soltanto dal volgo, ma anche dai meglio educati: io del tal quadro non oso dar giudizio, perchè di pittura non me ne intendo. Questa modesta asserzione in generale è falsa, perchè ogni uomo che abbia occhi non guasti può farsi giudice acconcio d'un'arte la quale si propone la imitazione del vero visibile. Per altro è da osservarsi che a trovare la rispondenza fra il segno e la cosa imitata vuolsi qualche esercizio. Senza proprio conoscere le leggi elementari per cui una linea sfugge dall'occhio e si impicciolisce, ed un'altra ingrandendosi vi si accosta, diventa difficile il dar giudizio non errato. Converrebbe dunque apprendere al popolo i primi rudimenti del disegno di figura, come gli si insegna il leggere e lo scrivere: il passo più scabroso sarebbe già superato. Lasciando a parte il vantaggio sommo che ne verrebbe alle arti quando il popolo avesse giuste idee e buone pratiche di disegno, facilmente lo vedremmo farsi retto giu-

dice dei quadri storici di cui allora arriverebbe ad intender bene non solo il concetto, ma anche la forma: basterebbe che egli ne vedesse molti ed in quei molti trovasse pascolo all'intelletto ed al cuore.

Per ciò ottenere parmi sarebbe opportuno tutti i libri di storia fregiare di economiche incisioni, ove fossero posti in iscena i fatti più belli, non già, come suolsi, quelli più ricchi delle stragi e delle rapine de' conquistatori, ma gli altri in cui si vede l'uomo giovare all'altro uomo, soccorrerlo, accarezzarlo come fratello. A forza di onorare le buone azioni, cessano di esser considerate anche dai corrotti, dabbenaggini di povere menti: verrà dì che la rettitudine naturale posta nel fondo dei nostri cuori porgerà culto durevole a quelle azioni. Gioverà anche tutti quei tratti che degradano la specie umana invilir col ridicolo; e forse in questo senso un quadro che mostri l'ubbriaco reso ludibrio della stessa popolaglia, potrà diventare non disutile rappresentazione. Ma più gioverà di ogni onesta azione tener conto, e farla effigiare in poco dispendiose litografie da artisti valenti, che sappiano infondervi evidenza ed affetto: si distribuiscano queste per poco prezzo al popolo ne' pubblici spettacoli, nelle feste religiose. Sappia l'artigiano e il bracciante che se avrà salvato un fanciullo dal fiume, avrà protetto contro la prepotenza un misero, avrà difesa la causa dell'innocente, vedrà quella sua buona opera rappresentata su mille esemplari. Quale stimolo e premio di questo più potente al ben fare? Di così fatti soggetti si riempiano anche i mercati e le fiere, e si proibisca la vendita di quelle tante stampaccie ove non sono che oscenità od assassinii, ovvero scipitezze di folletti e di streghe. Con questi mezzi semplici ad un tempo e poco gravitanti il pubblico denaro, vedrebbesi presto il popolo innamorato della pittura storica e da essa fatto migliore.

VII.

CONCLUSIONE.

Giunto alla fine del mio lavoro mi sento d'assai più confortato di quando il cominciai, perchè veggo molte colpe andarsi togliendo dalle accademie, specialmente per opera dei giovani; caro conforto a chi vorrebbe veder fra breve l'arte italiana degna erede della gloria de' padri. Piacesse a Dio che quando gli artisti leggeranno il mio libro potessero accusarlo di inutile affatto o troppo tinto di fosco, potessero mostrarmi per tutto uomini veramente compresi dall'alta dignità dell'arte. Io sarei più contento di questa severa confutazione che di qualunque elogio; ma sciaguratamente a questa confutazione non potrassi venir così presto: troppi sono ancora i vizii, troppi gli errori, i pregiudizii troppi; potente ancora l'intrigo, deboli gli incoraggiamenti, fiacche sui nostri animi sitibondi del positivo le impressioni che vengono dall'arte. Una riforma efficace può forse ora più che in altro tempo ottenersi, ma per conseguirla bisognano volontà e forze operose.

Cominciamola intanto impedendo che i giornali incensino di continuo le nostre mediocrità artistiche; cominciamola abbracciando in vece il sistema usato in Francia ed in Germania, di proclamare cioè colle mille garrule voci del giornalismo apertamente con franchezza l'errore ov'è; incoraggiare i valenti oppressi; ricondurre col consiglio i traviati; farla da buoni padri, riprendere per av-

viare al meglio! Se proseguiamo la via presente, trascineremo sempre in fallo i giudizii del pubblico, le mediocrità monteranno in superbia, l'intrigo opprimerà i più capaci, l'accademico continuerà a soffocarci col pestifero suo alito; e le arti, come la Modestia e la Giustizia di Esiodo, spariranno dalla terra italiana. Invece che lodar tanto e dire con vigliacche adulazioni ad ogni nuova opera de' nostri artisti, *avete colorito meglio di Tiziano e di Rubens, avete disegnato come Rafaello, chiaroscurate come il Correggio*, gridiamo alla maggior parte d'essi invece (perchè a' sordi parlare a mezza voce non vale): copiate meno l'antico, imitate men Rafaello, fuggite le convenzioni, diffidate de' pedanti e degli amatori, ec.; guardate al vero sempre, chè a forza di guardarlo una volta o l'altra il vedrete nella sua parte più bella, l'affetto; dirozzatevi dalla ignoranza che a molti di voi intenebra il vigoroso intelletto; e sopra tutto pensate, pensate e pensate i vostri soggetti, e cesserete d'essere chiamati dallo straniero artigiani in luogo che artisti, e diverrete finalmente poeti.

E poi perchè non raccomandiamo loro di cercar modo onde rimediare ai danni molti che porta all'educazione artistica il sistema accademico? Che si uniscano questi artisti, che si veggano, che fondano insieme le idee loro; ed un miglioramento vitale ne verrà certamente a queste povere arti che ora il forastiero compiange irridendo. Si rinovano ogni anno (pensiero fecondo di vigoroso avvenire) unioni di scienziati; perchè non farle anche di artisti, e colà discutere su quale andamento condurre adesso le scuole di belle arti, per renderle consone ai bisogni ed allo stato presente della società? Esposte le piaghe in comune, in comune verrebbero consigliati i rimedii. Un principio di bene, un potente amore alla verità nei giovani artisti vive e cresce; ma vive e cresce disu-

nito, quindi inefficace; vive e cresce lottando contro decrepite ma ancora vigorose prevenzioni; vive e cresce perseguitato da alcuni, da altri schernito, dai più non compreso. Si uniscano dunque questi giovani, concertino insieme il da farsi, i governi secondino il generale disegno che verrà da essi presentato per così necessaria riforma, e vedremo in più breve tempo che non pensiamo le arti di Italia uguagliare e superar forse quelle presenti di Alemagna e di Francia; e ciò che vale molto più, mostrarsi degne figlie e sorelle alle maravigliose che nei secoli XIV. e XV. fecero non solo grande ma unica questa divina patria.

E poi voltiamoci ai ricchi, alle chiese, ai principi perchè il loro superfluo consacrino a commissioni largite ad artisti moderni e nostri. Indi adoperiamo in ogni maniera a fine che il popolo intenda il linguaggio delle arti, a fine che lo intendano le classi agiate; lo intendano quelle moderatrici della moda le donne, e ne trasfondano il sentimento in chi vive del loro sorriso. E per giungere a questo raccomandiamo che ad ognuno sieno insegnati come parte non ultima di educazione almeno gli elementi del disegno; ed esortiamo gli artisti a rincalorire coll'affetto e colla eloquenza del vero quelle scene della vita domestica che sole vanno intese dal popolo, e parlano al cuore parole nè fiacche nè ree. Quando le madri si stringeranno in crocchio con amorosa attenzione dinanzi alla tela in cui sarà effigiata una donna ginocchioni sulla terra di fresco rimossa nel villereccio cimitero, e diranno, quella misera piange quanto avea di caro, la sua unica creatura perduta: quando l'artigiano scorgerà dipinto il noto volto del suo parroco il quale reca dentro ai poveretti tugurii il pane delle consolazioni: quando l'alpigiano vedrà sulle nevi fatali delle sue montagne la pietà de' monaci portare soccorso ai viaggiatori colpiti dalla valanga; allora

piangeranno di nobile pianto e le madri e gli artieri e i colligiani e tutti cui dentro al petto palpita un cuore, vedendo consolate dalla speranza e dall'amore le sciagure de' fratelli; e penseremo tutti al triste ieri del povero, al più triste domani; il pensiero fatto pietoso si volterà meditando alla virtù; l'affetto sarà scala al beneficio; la lagrima segreta alla carità non vanitosa: in fine, osservate quelle tele, ci troveremo più buoni.

APPENDICE

TEORICA DELLA COMBINAZIONE DE' COLORI

APPLICATA ALLA LORO ARMONIA

TRADOTTA DALL'OPERA DEL MERIMÉE

SULLA PITTURA AD OLIO

TEORICA DELLA COMBINAZIONE DE' COLORI APPLICATA ALLA LORO ARMONIA.

Quasi tutti quelli che dettarono precetti sull'arte di armonizzare i colori, si accorsero che difficil cosa sarebbe stata ispirare confidenza, se i loro precetti, lungi dall'essere presentati quali conseguenze delle proprietà dei colori, fossero stati arbitrariamente stabiliti.

Paolo Lomazzo, uno de' primi a scrivere su tal materia, comincia il capitolo dei colori dall'esporre le sue idee sulle loro proprietà fisiche e la loro generazione; ma la sua teoria è difettosa, più difettosa ancora la dottrina che egli ne dedusse (1).

Rubens scrisse un trattato latino intitolato *De lumine et colore*. L'originale manoscritto esisteva quarant'anni fa nella biblioteca di un canonico d'Anversa discendente dal famoso pittore (2); ma non so cosa ne sia avvenuto, nè per quale cagione sia rimasto fin ora inedito. Rubens avrà attribuito ai colori alcune proprietà che forse non sa-

(1) Vi hanno secondo Lomazzo sette colori, gli estremi dei quali (il bianco ed il nero) sono come i padri ed i generatori della serie: i cinque mezzani sono il *pallido*, il *rosso*, il *purpureo*, ed il *verde*. Ma di questi cinque, come ognuno ben vede, egli non ne novera che quattro soltanto, dimenticando intieramente l'*azzurro* ed il *giallo*, se però non vuole alludere al giallo con quel *pallido*. È poi assurdo quanto aggiunge sulla generazione dei colori.

(2) È questi il canonico Van-Parys ed è proprio da lui che l'ho sentito dire: Egli mi aveva promesso di farmi vedere il manoscritto, e se non lo vidi, è perchè non lo sollecitai a mantenermi la promessa, della qual cosa mi pento.

ranno le più conformi alla sana fisica; ma è certo che se egli diede dei precetti sull'armonia, questi saranno fondati sopra esatte osservazioni.

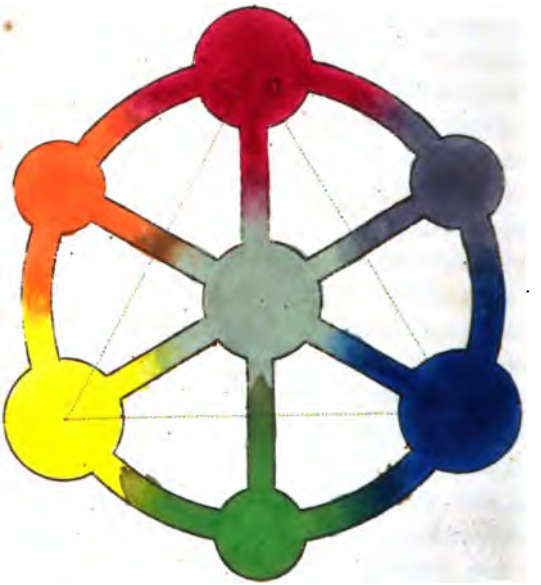
Gerardo Lairesse trattò assai diffusamente sull'armonia dei colori; i suoi principii sono dedotti dall'empirismo. Per quanto dice, egli non giunse a scoprire i rapporti dei colori che dopo molto tempo ed in varii modi, combinando e paragonando carte dipinte con colori diversi.

Mengs che più d'ogni altro spiegò chiaramente il principio dell'armonia pittorica, si fonda sulle proprietà fisiche dei colori; ma supponendole note ai pittori, trascura di svilupparne la teoria; la quale è poi ora determinata, almeno in quella parte che concerne la combinazione dei colori, la sola che veramente interessi al pittore.

Quantunque il maggior numero dei fisici consideri come dimostrato che i colori prodotti mediante la decomposizione della luce non si riducono punto a tre, e che ogni raggio colorato uscente dal prisma presenta un colore semplice indecomponibile, pure io sono d'accordo coi pittori sui risultamenti della fusione di questi raggi. Riunendo pertanto l'azzurro di un prisma col rosso di un altro, ne esce un violetto, nello stesso modo che a mezzo di mescolanze binarie puossi ottenere l'aranciato ed il verde. I fisici, a dir il vero, non hanno ancora spiegato come un colore composto produca sull'organo della vista la stessa sensazione che produce un color semplice. Che che ne sia, io confido di non trovarmi in opposizione con nessun scienziato, giacchè nella mia teoria della combinazione dei colori, considero questi sotto il rapporto delle sensazioni che producono sull'occhio, lasciando da parte tutte le altre loro proprietà fisiche.

Quantunque i pittori abbiano sulla lor tavolozza gran copia di materiali coloranti, e tutti distinti col loro nome particolare, pure facendo astrazione dalle materie che

Scala Cromatica



adoperano essi non riconoscono se non tre colori semplici (il giallo, il rosso, l'azzurro) i quali mediante le loro combinazioni, possono produrre la innumerevole serie delle tinte che ci offre la natura.

Questi tre colori uniti due a due, danno origine a tre altri colori distinti e vivaci quanto essi; così il giallo combinato col rosso dà origine al ranciato; il rosso coll'azzurro, al violetto; ed il giallo coll'azzurro, al verde. Le differenti proporzioni in queste combinazioni producono alcuni colori composti che si avvicinano più o meno ad uno dei due colori che li hanno generati, di modo che variando gradatamente queste proporzioni, si passa progressivamente da un colore all'altro; e qualunque sia il punto da cui si parta, a quello è pur forza di ritornare.

Ciò posto, la scala cromatica deve essere considerata come una circonferenza a fascia circolare, su cui a distanze supposte uguali, son collocati i tre colori generatori, ed i cui intervalli racchiusi fra questi colori, sono riempiuti dalla loro mescolanza, con tale scala di proporzioni che la circonferenza si componga d' innumerevoli tinte fondentesi le une nelle altre (*V. l'annessa Tavola*).

Determinare precisamente il numero delle tinte che possono essere racchiuse in questa fascia, è impossibile. Quanto più l'occhio è esercitato, e maggior numero di divisioni esso vi scorge: ciò non ostante anche chi non ha grande esercizio in ciò, non confonderà mai le mescolanze in proporzioni uguali, con nessuno dei due colori da cui risultano; per conseguenza non prenderà l'aranciato per il rosso od il giallo, nè il violetto per l'azzurro o pel rosso, nè il verde pel giallo o l'azzurro: ma se poi in simile mescolanza un colore si fa predominante, allora sì gli sarà facile confonderla col colore semplice a cui più s'accosta; come pure potrà indicare col nome generico di rosso lo scarlatto ed il chermisino, quantunque v'abbia

fra questi colori lo stesso intervallo che fra l'aranciato ed il rosso, fra il rosso ed il violetto, fra il giallo ed il verde.

La scala cromatica comprende adunque sei colori, cioè *il giallo, il ranciato, il rosso, il violetto, l'azzurro ed il verde.* Si potrà suddividerli a piacimento, ma per denominarli metodicamente, bisognerà ricorrere ai sei nomi primitivi: dirassi pertanto per esempio; un giallo più o meno ranciato, più o meno verde; un rosso violetto o ranciato; un azzurro tirante al rossastro od al verde.

Credo che *Newton* sia stato il primo ad osservare la disposizione circolare della scala cromatica. Alcune relazioni esistenti fra i suoni ed i colori gli fecero supporre che queste si estendessero più di quello che si estendono in fatto, e per analogia divise la scala dei colori in sette intervalli spaziati come quelli della gamma; ma non potendo disporre che di sei parole, le sole che trovasse nella sua lingua, fu costretto ad usare la voce indaco (sinonimo d'azzurro-violetto), per indicare quel colore che sta fra l'azzurro ed il violetto.

La disposizione dei colori sul circolo cromatico insegna, che mescolando insieme colori diametralmente opposti si ottiene un colore neutro. Di fatti, fino a che non si combinano che due soli dei colori generatori, ne risulta un colore brillante quanto ciascuno dei due de'quali si compone; ma se si meschiano tutti e tre, ne esce una tinta fosca e sporca; e se la proporzione è poi tale che nessun colore predomini, la tinta risultante è di un neutro più o meno carico secondo la intensità dei colori opposti.

Ora, nel circolo cromatico la disposizione è tale che i colori diametralmente opposti offrono sempre la riunione dei tre colori generatori. Se uno è semplice, l'altro è un composto binario: in ogni caso essi giovansi reciprocamente a formare un colore compiuto.

Pertanto, di contro al giallo sta il violetto, mescolanza

di rosso e di azzurro; di contro al rosso sta il verde, mescolanza di azzurro e di giallo; finalmente di contro all'azzurro sta il ranciato, mescolanza di rosso e di giallo. Se si mescolano successivamente questi colori opposti, ottiensi la stessa tinta neutra, e con ciò si può verificare la composizione della scala cromatica.

La natura ci offre così fatti contrasti in molti fenomeni della decomposizione della luce. In quello degli anelli colorati, per esempio, i fisici osservarono che le tinte riflesse e quelle trasmesse si compiono reciprocamente, e la totale mancanza di colore non ha luogo se non quando si riuniscono (1).

Negli svariatissimi effetti della luce polarizzata, l'immagine ordinaria e la straordinaria si compiono sempre reciprocamente.

Non solamente ogni colore è suscettibile di una degradazione di tinta combinandosi con un altro, ma esso può essere ancora o più chiaro o più scuro. Tali modificazioni in più od in meno chiamansi *degradazione di tono* e *degradazione di chiaroscuro*. Così quanto più i colori sono chiari tanto più si avvicinano al bianco, quanto più sono scuri tanto più si avvicinano al nero. Nella disposizione adunque della scala cromatica, potrassi collocare il bianco nel centro della fascia circolare, ed il nero al di fuori, e degradare le tinte dal tono più chiaro al più scuro (2).

(1) Se si applica un vetro leggermente convesso contro un vetro piano, e che si premano l'un contro l'altro, la pressione fa apparire nello strato d'aria interposta parecchi circoli colorati che hanno per centro comune il punto di contatto; e più si preme, e più i circoli aumentano in numero; ma i circoli indebolendosi sempre di più finiscono poi col non essere più percettibili all'occhio.

(2) Bisogna per altro osservare che tutti i colori non possono essere degradati sino al nero. Il giallo per esempio è di sua natura essenzialmente chiaro come l'aranciato, ed il rosso aranciato. Solo una parte della scala cromatica può essere degradata fino al nero.

Quantunque il nero ed il bianco sieno materie indispensabili ai pittori per poter colorire, giacchè son forzati servirsene per degradare tutti i colori e per esprimere tutti gli effetti della luce e dell'ombra, pure astrattamente presi, non sono veri colori: la prova è, che se nel bianco anche il più brillante l'occhio discerne la più leggera nube di colore, cessa di essere bianco puro.

Osserviamo in oltre che il più bel bianco di cui si valgono gli artisti, pare grigio a petto della luce rimandata da un corpo brillante colorato, come per esempio l'oro che è giallo. Ora, se avessimo un rosso, un giallo ed un azzurro splendenti quanto i riflessi prodotti dai corpi brillanti colorati, se ne potrebbe comporre un bianco che sorpasserebbe in lucidezza i più bei bianchi della tavolozza.

In quanto al nero, non c'è novizio nell'arte del colorire che non sappia essere agevole il comporlo coll'azzurro di Prussia misto a lacca e giallo di spin cervino.

Ottenendosi pertanto un nero puro collo scegliere molto scuri i tre colori generatori, ed accostandosi invece al bianco quella tinta che risulta dalla mescolanza di questi stessi colori quando son molto chiari, si ha diritto di non considerare come veri colori nè il bianco nè il nero, quantunque sieno essi essenzialissime materie coloranti.

La scala cromatica quale io la descrissi, non comprende che la serie dei colori brillanti; ma infinitamente più estesa è poi quella dei colori foschi impropriamente chiamati *rotti*, comechè sottomessa alle stesse leggi: ritengasi però che i rapporti diminuiscono quanto più cresce l'alterazione dei colori. Per formarsene un'idea esatta, basta collocare una scala cromatica all'ingresso d'un luogo oscuro; spingasi quella progressivamente nell'ombra, e si vedranno le relazioni fra i colori diventare meno sensibili, a misura ch'essi confondonsi coll'oscurità.

Dissi che i composti binarii dei colori generatori sono

brillanti quanto gli elementi che li compongono: ciò per altro non è vero se non teoricamente, allorchè supponganſi colori tanto perfettamente puri da avere le molecole compenetrantisi quanto quelle della luce. Coi composti binarii dei colori della tavolozza non arriviamo alla vivezza di alcuni composti che si rinvengono belli e fatti in natura. L'aranciato per esempio che si forma mescolando il giallo ed il rosso, è più sporco del minio che è un ranciato naturale; tuttavia, quantunque non abbia la vivacità del minio, una tale mescolanza dà una tinta di arancio. Vi hanno pure dei verdi naturali molto più vivaci di quelli che si formano coll'azzurro e col giallo; ma se noi invece di mescolare i nostri colori, le cui molecole non possono mai compenetrarsi, mescolassimo due raggi luminosi colorati facendoli cadere sopra uno stesso punto, ne avremmo un colore brillante quanto i componenti presi isolatamente.

Fatta conoscere la teoria della combinazione dei colori fondata sulle loro proprietà fisiche, cercherò ora di dedurne quei principii di armonia che sono applicabili alla pittura.

Armonia, secondo la radice della parola, dà l'idea di *legame*, di *unione*, di *accordo:* una tal voce può dunque applicarsi ad ogni ramo dell'arte; ma qui non devo considerare l'armonia se non nelle sue relazioni col colorito e col chiaroscuro. In un quadro l'armonia del colore è sempre accompagnata da quella del chiaroscuro; questa per altro può esistere anche sola come accade in un disegno ed in una incisione, che sono quadri senza colore o se vuolsi di un solo colore: dobbiamo dunque considerare separatamente queste due armonie.

L'armonia musicale è fondata sulla stretta osservanza di certi intervalli stabiliti così inalterabilmente dalla natura, che un orecchio delicato ne è subitamente offeso per poco che da essa si vada lontano.

Quantunque in natura la combinazione dei colori sia sottomessa a leggi positive, l'armonia non risulta da intervalli fissi fra le tinte; ed una maggiore o minore gradazione di esse non farà che un quadro sia disarmonico. Se così non fosse, un quadro sarebbe come certi stromenti di musica in breve scordati; poichè l'alterazione che soffrono i colori non è eguale per tutti.

Armonico sarà un dipinto allorchè offrirà agli sguardi una gradevole disposizione di colore e di chiaroscuro; disarmonico invece se in alcune parti li offenderà con male intesi contrasti.

Ma poichè alla fin fine noi giudichiamo dell'armonia da quello che sentiamo, sarà bene avvertire che le nostre sensazioni dipendono non solo dalla nostra organizzazione, ma ancora dalla condizione dei nostri organi allorchè le percepiamo. Così la luce ci offende se usciamo improvvisamente da un luogo molto oscuro, mentre ci è gradita se vi ci siamo avvezzati gradatamente, anzi la sopportiamo vivissima. Parimenti un contrasto di colori vivaci stanca il nostro occhio se non vi troviamo a lato un oggetto su cui riposare la nostra vista; ed i più abbaglianti colori invece possono cagionarci una sensazione gradevole se arriviamo ad osservarli per gradi. Il nostro sguardo si ferma con piacere sulle nubi dorate e porporine che accompagnano talvolta il sole al suo nascere ed ed al suo tramontare; quantunque quei colori sieno incomparabilmente più brillanti di quelli della nostra tavolozza. Ma se per non offendere la vista basta che fra i colori, le tinte ed i toni vi abbia una gradazione, ciò non basta per far risultare un'armonia; e lo scopo dell'arte che è quello di piacere (a) non sarà mai raggiunto,

(a) Speriamo che torni qui inutile la nostra dichiarazione che in questo noi non siamo punto d'accordo coll'autore.

Nota del Traduttore.

se il pittore si limiterà a non offendere la delicatezza della vista, offerendo soltanto agli occhi una monotona degradazione di colore e di chiaroscuro.

L'armonia pertanto in pittura risulta da una disposizione di toni e di colori che attraggono lo sguardo e lo fermano mediante una ben intesa successione di riposi e di contrasti. Questi contrasti lungi dal nuocere all'armonia, la favoriscono; ma quanto più son forti, tanto più l'occhio abbisogna di larghi spazii su cui riposarsi dalla troppo viva impressione ch'essi gli produssero.

A seconda che i colori sono più o meno brillanti, a seconda che le gradazioni sono maggiori o minori, vi hanno delle armonie dolci, forti, cupe, brillanti ec. ec. Adattare l'armonia di un quadro al soggetto che esso rappresenta non è piccola difficoltà nell'arte, e non sempre i più grandi pittori seppero giungervi. È così naturale preferire certi colori ed un certo genere di contrasto il quale, senza che ce ne accorgiamo, riproduciamo poi nei quadri, qualunque ne sia il soggetto. Rubens per esempio che usò colori vivacissimi nei panni della sua *Adorazione dei Magi* e del suo *Cristo Crocefisso*, non avrebbe forse prodotto un maggior effetto, se nelle scene lugubri avesse adoperate tinte più fosche, come si vede nei quadri delle scuole italiane?

La natura che ci offre esempii di ogni sorta d'armonie, ci offre pure qualche disarmonia, ma questa è il più delle volte l'opera degli uomini. Per esempio, nello scegliere i colori dei vestiti adottansi spesso i più disparati e contrarii: e ciò sopra tutto quando trattasi dei corpi militari affinchè possano essere veduti da lontano. Ora una fila d'uomini screziati de'più vivi e varii colori ed assai contrastanti fra loro, riflettendo una luce uniforme, non presenta nulla di armonico; se l'armonia si ottiene per una particolare disposizione di luce e di ombra, non è più

questo l'effetto nè della scelta nè della disposizione dei colori, bensì intieramente del chiaroscuro, che ha il potere veramente magico di rendere armonica la riunione dei colori i più stonanti.

Ogni colore porta una differente impressione sui nostri occhi. Il giallo che è il più chiaro, ci ricorda alcuni effetti del sole; esso è luminoso. La più viva impressione è in noi prodotta dal rosso, e fra tutte le mescolanze in cui esso domina, lo scarlatto è il più abbagliante, siccome quello che in se riunisce e la vivacità del rosso e alcun poco della chiarezza del giallo. L'azzurro, il più scuro fra i colori della scala cromatica, manca e di chiarezza e di vivacità; fra i colori brillanti è il più freddo. Il verde che non è nè ben chiaro nè bene scuro, ricrea la vista; esso torna tanto più gradevole quanto più è chiaro e si avvicina al giallo. Le tinte della scala cromatica osservate in questo modo, si dividono quindi in luminose e calde, in fredde e scure.

Ma il carattere dei colori cangia secondo ch'essi presentano un tono più chiaro o più scuro: il violetto ed il cilestro sono colori gaii, ma si mutano in foschi se il tono è carico assai. La mescolanza del nero fa tetro ogni colore.

I colori nella degradazione dei loro toni, mostrano sempre maggiore vivacità nel tono medio: perciò non è già a furia di bianco che i colori si rendano più brillanti. Quello stesso effetto che il nero produce sui colori scuri, il bianco lo produce sui chiari.

In alcuni dipinti anche dei grandi maestri, veggonsi spesso drapperie in cui le parti chiare paiono come sbiadate quando si paragonano alle mezze tinte che le accompagnano. Che fecero i pittori? Per imitare l'armonia della natura indebolirono la vivezza delle mezze tinte e delle ombre; giacchè è impossibile ottenere tinte chiare più brillanti del vero.

Alcuni autori sviluppando i principii dell'armonia dei colori ne indicarono alcuni contrasti sotto il nome di colori nemici: se con ciò avessero inteso che questi colori si distruggono mescolandosi insieme, e danno soltanto una tinta neutra, non avrebbero detto nulla di nuovo; e chi è quegli che ignori ciò, quando abbia mescolato più colori insieme? Ma essi pretesero che simili colori non possano trovarsi accanto gli uni degli altri senza produrre disaccordo; e in questo hanno gravissimo torto. Quei colori che mescolati insieme si distruggono ed assumono una tinta neutra, offrono sempre la riunione dei tre colori e formano bensì il più forte contrasto che possa esistere fra loro, ma non perciò ne vien distrutta l'armonia, eccetto che nel caso in cui i contrasti non sieno convenientemente preparati: invece quando bene disposti, attirano lo sguardo dello spettatore e lo fermano.

Fra i colori nemici si citano l'azzurro ed il ranciato: questi infatti formano il più forte contrasto del circolo cromatico, perchè si opera fra il colore semplice il più scuro ed il colore binario risultante dal più chiaro e dal più luminoso. Secondo Lomazzo e dopo lui Laîresse, il giallo ed il violetto armonizzano bene insieme; il verde ed il rosso vicini, stonano.

Il contrasto del giallo e del violetto è senza dubbio il meno marcato fra i contrasti, poichè ha luogo fra quei colori che sono meno vivaci; ma, come vedemmo più sopra, questi colori sulla scala cromatica sono diametralmente opposti; e la mescolanza loro, presentando la riunione dei tre colori, darebbe una tinta neutra: il contrasto pertanto fra questi colori è forte quanto altro mai.

Avvezzi a vedere il contrasto del rosso e del verde nei fiori, nei frutti, nelle penne degli uccelli, nei colori della madreperla, esso non ci sembra quello che è in fatto, il più forte di tutti.

Mi credetti in obbligo di notare questi errori di autori celeberrimi, per far vedere, che quantunque in ultima analisi i nostri occhi siano giudici dell'armonia pittorica, come i nostri orecchi dell'armonia musicale, dobbiamo diffidare dei nostri organi stessi in più modi viziati. Allorchè si tratta di fondare principii, bisogna fidarsi dei proprii sensi solo quando i giudizii sono conformi alle leggi fisiche stabilite sopra esperienze infallibili.

Convengo benissimo che i capi-scuola veneti e fiamminghi non furono sussidiati da una esatta teorica della combinazione dei colori, quando trovarono i contrasti più adatti a far risaltare un colore mediante un altro; ma è indubitato che non tutti conobbero egualmente la potenza ed i mezzi della loro tavolozza: e quando pure fosse possibile rinvenir da se soli i rapporti dei colori fra loro, non è perciò men vero che si risparmierebbero molti tentativi lunghi ed il più spesso infruttuosi all'allievo che incomincia a dipingere, se gli si facesse comporre una scala cromatica, mediante la quale acquisterebbe in breve le più esatte nozioni sull'armonia dei colori.

È necessario d'altra parte osservare che gli oggetti i quali colpiscono la vista, hanno su quest'organo tale influenza da poterlo in poco tempo alterare. Si potrebbe dirigere un allievo in modo, che copiando sempre lo stesso modello, egli facesse un corso di studii in ciascuno dei quali esagerasse involontariamente un colore, di maniera che riunendo tutti questi studii fatti in breve tempo, si vedesse che egli esagerò tutti i colori del circolo cromatico. A tal fine basterebbe che gli si facesse dipingere una drapperia di un colore brillante per cinque o sei giorni di seguito, e che subito dopo gli si desse a copiare il modello per un giorno soltanto. È certissimo ch'egli esagererà tutte le tinte del modello che si avvicineranno al colore della stoffa che ha dipinta, perchè troppo avvezzo

a questo colore. Ora, se affaticando la vista con un colore puossi renderla meno sensibile alla percezione dello stesso, si può col tempo correggere il difetto di colui che carica naturalmente una tinta qualunque. Ad ottenere ciò basta che egli eserciti l'occhio sulla tinta opposta.

Tutto ciò feci osservare a fine di combattere un pregiudizio generalmente invalso, che si può diventare buon disegnatore a forza di studio, coloritore non mai, se non si sortì da natura un dono speciale. Riflettasi un poco e si vedrà quanto questa opinione sia mal fondata. I pittori anche i non eccellenti nel colorito, non s'ingannano mai (se non che nelle proprie opere) relativamente a ciò; inoltre i grandi coloritori furono sempre allievi di quelle scuole che si distinsero nel colorito: dovrassi perciò concludere che lo studio può formare tanto un disegnatore buono, che un buon coloritore. Rammentiamoci quella lettera che il Pussino scriveva da Venezia in cui diceva «è ora che io me ne vada, sento che diventerei colo» ritore» (a).

Vediamo ora quale vantaggio possa trarsi in pratica dalle nozioni che ho date sulle proprietà fisiche dei colori. Sceglierò per esempio un colore vivace che è il più difficile a rendere armonico, il cilestro: suppongo che si voglia farlo comparire nel suo maggiore splendore. Consultando la scala cromatica vedrassi che il ranciato è il colore che naturalmente gli si oppone; ma il ranciato è brillante, e i due colori essendo egualmente intonati, ferme-

(a) Neppure in questo possiamo concordar coll'autore, anzi ci pare si inganni a partito, perchè non sappiamo concepire come le tinte maravigliose di Correggio e di Paolo siano frutto piuttosto dello studio che del potente ingegno di que' due colossi. Se ciò fosse, quanti non colorirebbero al paro di essi! Concediamo che i buoni metodi agevolino d'assai la via a riuscir buoni coloritori, ma non ci pare possano bastar soli.

Nota del Traduttore.

anno egualmente l'attenzione: ora io suppongo si voglia porre in maggior luce l'azzurro. In questo caso bisognerà usare il ranciato nel tono più scuro; esso non sarà più quello di prima essendo chiaro di sua natura; ma sarà pur sempre composto di giallo e di rosso, e sempre opposto all'azzurro; ed il contrasto sarà maggiore non solo per il colore, ma per il tono.

Non tutte le volte il pittore può scegliere a suo talento il colore dei diversi oggetti ch'entrano nella composizione del suo dipinto; ed anche quando una sì fatta scelta dipende da lui, egli può adottare una tale disposizione di effetto, per cui ne risulti una riunione di oggetti in cui il colore non sia modificato nè dalla luce nè dall'ombra. È manifesto che se questo artista adottasse colori male accordati fra loro, quando fossero veduti da lontano, parrebbero stagliati come quelli delle nostre carte da gioco. Nel caso dunque in cui i colori non potessero essere modificati dall'ombra, conviene sceglierli non opposti nè di tinta nè di tono.

Nella supposizione più sfavorevole, in quella cioè in cui i colori sono già prima fissati, ed in cui contrastano disarmonicamente, non può esservi allora armonia se non che limitando il contrasto al minore spazio possibile, mediante l'ombra; ben intesi però che questa ombra abbia una ragion sufficiente. Di qua può trarsi la conseguenza, che se col mezzo del chiaroscuro si giunge ad evitare ogni dissonanza di colore, chi aspira a diventar coloritore deve principalmente dar opera al chiaroscuro.

Di fatti quanti non sono i vantaggi quando nella composizione di un quadro si giunse a distribuire la luce e l'ombra con tale un artifizio, che ogni dissonanza di colore possa non apparire, e che all'armonica disposizione del chiaroscuro altro non resti da aggiungere se non una acconcia scelta di colori!

Il chiaroscuro esiste indipendentemente dal colore, ma siccome lo accompagna sempre, poichè gli oggetti colorati sono sempre sottomessi ad una degradazione di luce, i suoi effetti si collegano per modo a quelli del colore che bastano fino ad un certo punto per richiamarne l'idea: è per questo che vedendo un disegno od una incisione, dicesi spesso, ci si vede il colore. Vi è dunque un'arte di comporre che può far risaltare gli oggetti mediante ben condotti contrasti, e quest'arte distingue i veri coloritori più assai che la verità delle tinte. Ecco la ragione per cui Rafaello non è citato per il suo colorito, quantunque rinvengasi ne' suoi quadri tinte tanto vere quanto l'arte le può produrre.

Nei quadri del Caravaggio e del Guercino, vi hanno bellissime tinte nelle parti chiare, ma le carnagioni sono guaste da ombre troppo forti. È certo che questa forza straordinaria contribuisce al grande effetto che producono, ma questa forza sarebbe stata più convenientemente adoperata sopra oggetti che possono sopportarla senza patire alterazione veruna.

A questo modo d'intendere il chiaroscuro opporrò il sistema seguito dai coloritori. Vediamo con qual discernimento abbiano collocato le loro più forti ombre: essi non ignoravano certamente che non si può dar nell'occhio senza molta forza; ma ebbero l'accortezza di disporre il chiaroscuro in maniera che la forza non fosse mai sulle parti più importanti, giacchè ne avrebbe in certa guisa falsato il colore. Supponiamo a mo' d'esempio che si debba dipingere una fisonomia di donna in ombra sopra fondo chiaro; è indubitato che quando ella pur fosse brillantissima di colorito, la vivezza della sua carnagione dileguerebbesi a segno da non differire da una negra. Ma si cangi invece il contrasto, si surroghi un fondo scuro al chiaro; la figura sia molto riflessata, ed allora quantun-

que nell'ombra, la carnagione non parrà menomamente alterata.

Tiziano compose molti quadri nei quali pare siasi proposto come principal qualità della bellezza femminile, la freschezza delle carni. È da osservarsi che per giungere al suo scopo egli impiega come contrasto i due estremi, l'ombra e la luce. Di fatti non basta che la pelle sia candidissima, bisogna ancora che essa mostri la vita del sangue. Il contrasto di un fondo scuro è necessario quindi per far risaltare la bianchezza della pelle, ed il contrasto dei panni bianchi convenientemente disposti, per farne risaltare il vermiglio.

Paolo Veronese nella maggior parte dei suoi quadri non mirò a far brillare le carnagioni. Pare non abbia voluto se non mostrare l'effetto che più spesso erasi presentato al suo sguardo, quello in cui gli oggetti si distaccano con vigore sul fondo col loro tono locale; ed è in fatti uno dei più validi mezzi di isolare gli oggetti dal fondo del quadro. Sembra a primo aspetto che non abbia usato verun artifizio nella disposizione dei suoi colori, e si potrebbe credere li avesse messi giù come gli si erano presentati alla sua immaginazione: ma osservando più attentamente si scorge che nulla egli fece a caso: così in una delle sue più belle opere (le Nozze di Cana) la più parte dei personaggi e sopra tutto quelli che stanno dalla parte ove la prospettiva del quadro digrada sfondando, si staccano l'un sull'altro alternativamente di tono sopra una drapperia chiara, la quale anch'essa si stacca poi sopra una più carica.

Rubens nato sotto un cielo meno ardente, in un paese in cui le belle carnagioni non sono rare, non doveva adottare il sistema di Paolo Veronese. Volle mettere in armonia i colori più brillanti e ne venne a capo. Colpito dall'alterazione sofferta da molti quadri di Tiziano, sti-

mò bene di esagerare la vivezza delle carnagioni sperando che il tempo le ricondurrebbe alla vera tinta della natura. Nessuno più di Rubens comprese quel precetto di unità, attribuito a Tiziano, di considerare cioè l'insieme di un quadro come un grappolo d'uva. Le sue masse di ombra e di luce non sono mai disseminate pel quadro; ma costantemente raccolte nei luoghi i più convenienti a dare molto rilievo ai suoi gruppi, alle parti accessorie molto risalto.

Le differenti parti che compongono i suoi dipinti egualmente che la disposizione del chiaroscuro, sono più sistematicamente disposte che in quelli di Paolo; talchè se ne indovina più facilmente l'artifizio, ma anche indovinandolo, non si ammira meno, giacchè torna facile riconoscere che per questo mezzo l'artista arrivò con più sicurezza il fine che si proponeva.

AGGIUNTA ALLA PAGINA 102.

Sulle Fraglie de' pittori nel medio evo considerate come elemento di educazione.

Nei secoli decimoquarto e decimoquinto che furono i veri secoli d'oro dell'arte italiana, non solamente sapevasi educare meglio che adesso il pittore nella parte tecnica, ma ben anche nella morale. Tostochè era bene innanzi in quelle pratiche che accennai, tostochè dava segni non dubbii di farsi artista valente, veniva ammesso nella Fraglia dei pittori, riunione che al paro di quelle degli artieri puramente meccanici, trovavasi allora in ogni città italiana col fine apparente di esercitare in comune atti di pietà cristiana (1). Dissi col fine apparente, perchè è vero che nel medio evo il popolo si unì in confraternite per mantenere più viva e più salda quella sacra fiamma di religione che anche bruttata dalle violenze e dal sangue egli serrava nel cuore e gli consolava di coraggio le sciagure, di serena speranza la morte: ma è vero pur anche che due altre cause efficacissime lo spinsero a stringersi in società coi compagni; il bisogno cioè di perfezio-

(1) La Fraglia de' pittori stava d'ordinario sotto la protezione di s. Luca, e ad essa univansi tutte le arti che allora od aiutavano od aveano bisogno della pittura, come quella de' cofanai, dei doratori, degli intagliatori ec. ec. La prima di queste Fraglie pare che avesse vita in Venezia nel 1290 (*V. Zanetti.* Della Pitt. Ven. pag. 3.), e che poi le venisse dietro quella di Firenze fondata secondo il Baldinucci nel 1349; indi l'altra di Siena nel 1355 seguita da quella di Bologna e di tante altre città.

nar meglio le arti col reciproco insegnamento e la necessità di trovare nella unione la forza da opporre ai nobili ed ai potenti che lo avrebbero schiacciato col loro peso. Qual era il popolano che sentendo la fervente preghiera che ogni giorno offeriva al Signore, ripetuta da' suoi fratelli d'arte e di dolore, pronti a sostenerlo col sangue se i diritti di cittadino e la libertà della sua coscienza gli avessero tolta, non sentisse del pari più robusto il braccio ed il cuore a resistere ai soprusi, e non vedesse nella religione del Vangelo la spada di Dio che sperde il trono dei tiranni e premia il lungo patire del povero? Infelice l'artigiano, infelice il bracciante, se solo e senza la voce vigorosa dei fratelli che il rinfrancasse, avesse dovuto sofferire tacendo od opporsi ai capricci de' nobili e dei signorotti!

Parlando poi delle sole confraternite dei pittori, parmi che, oltre ai nominati, due massimi vantaggi dovessero venirne all'arte da esse. Quegli artisti congregati nelle sacre funzioni, vedendosi d'intorno tanti uomini varii per indole, per ingegno e per età raccolti nei più puri lanci della preghiera, intanto che informavano l'animo a sincera venerazione verso la fede cattolica, potevano assai facilmente sorprendere negli altri quelle movenze che meglio valevano a provare l'affetto sincero verso il Cristianesimo, e quindi assai agevolmente riportarle sui dipinti di sacro soggetto che erano ad essi continuamente allogati.

E quale causa fuori di questa poteva esservi, perchè quegli artisti tanto sapienti ad effigiare tutte le transizioni del pensiero religioso, ad indovinare le positure e i tipi che meglio si convenivano a quelle, diventassero poi meno abili e quasi inetti, quando erano forzati a rappresentare soggetti profani?

L'altro bene rilevantissimo delle fraglie artistiche, parmi dovesse essere il mantenere i pittori saldi nel buoni

principii e nelle massime di quelle correttissime scuole di allora: appunto perchè dovendo affratellarsi di continuo coi più valorosi pennelli del loro tempo e della loro città, vedeano per quale via, coloro allettando gli occhi, infiammavano il cuore. Uno che discostandosi dai sistemi tenuti ottimi, avesse mostrato disconoscere la potenza di certe opere d'arte sul popolo, arrischiava senza dubbio di formarsi numerosi nemici fra' suoi stessi compagni, e di perdere quindi quel favor popolare che solo in quei tempi poteva spingere alla gloria ed alla fortuna. L'arte allora mirando soltanto a rappresentare i sentimenti del popolo, non poteva certo sperare quel compenso nella protezione dei nobili che ottenne dopo la metà del cinquecento, quando cioè i nobili tentarono di abbattere più stabilmente il popolo: insensati! che non sapevano essere il popolo l'Anteo della favola, che appena atterrato si rialza più vigoroso.

Il buon Lanzi, per nulla sospettando nelle fraglie pittoriche un grande elemento di educazione morale all'artista, ebbe il coraggio di dire parlando di esse (1) che il rozzo secolo non discerneva per anco la nobiltà della pittura, e che era da dubitarsi se i progressi dell'arte non fossero fra noi si rapidi come in Grecia per la ragione che ivi la pittura o nacque o presto diventò nobile, e in Italia invece la sua dignità non si è conosciuta se non tardi. Quanto ai giorni dell'erudito Abate, i letterati erano ancora lontani dal conoscere l'altezza dei trecentisti e dei quattrocentisti! E vi si accostarono forse molto adesso? più di qualcheduno dubiterebbe.

(1) *Lanzi*. Storia pitt. dell'Italia — Vol. I. pag. 73. Ediz. di Venezia del 1837.

RETTIFICAZIONE ALLA PAGINA 329.

Molte inconsideratezze mi saranno uscite dalla penna pur troppo nel presente lavoro, ma di una sola mi accorgo, e quella correggo: per le altre domando scusa ed indulgenza al lettore. Ove parlai del bisogno d'insegnare al pittore la storia dell'arte cristiana, chiamai *troppo aereo idealismo* quello del Rio, e mostrai di confonderlo colle opinioni forse un pochino audaci di Cipriano Robert. Doppio errore; chè il Rio tuttochè forse un po' troppo tenace al sistemeggiare, tuttochè nemico troppo al *naturalismo*, considerò l'arte cristiana da giusto punto di veduta e ne tracciò mirabilmente la storia; mentre il Robert spesso dà in istravaganze, e in mezzo a moltissimo ingegno, lascia intravvedere un trascendentalismo a cui lo sguardo umano non giunge o giunge penosamente. Il dotto e valente Rio sta adesso visitando di nuovo l'Italia a fine di perfezionare il proprio lavoro che or pensa di ristampare. Il molto suo ingegno, l'altezza dell'animo suo, la rettitudine delle sue mire, ci sono malleveria che egli potrà far uscire opera unica nel suo genere, che, senza prevenzioni o misere o compre o pregiudicate, ci apprenderà finalmente la vera storia dell'arte italiana.

INDICE

Ai giovani pittori italiani . . . . . pag. III

PARTE PRIMA

DEI MALI E DEI BISOGNI DELLA PRESENTE PITTURA STORICA ITALIANA

I. Vero scopo dell' arte dagli antichi e nel medio evo sentito profondamente, dagli Italiani presenti quasi non curato . . . . . » 1
II. Poca utilità che può trarsi dai trattati di pittura pubblicati sin ora . . . . . » 23
III. Necessità di un libro che mostri al pittore odierno italiano la grandezza dell'arte sua e i modi di raggiungerla . . . . . » 35
IV. Stato presente della pittura storica italiana . . . » 41
1.° Sulla imitazione delle altrui maniere . . . » 46
2.° Sulla imitazione minuziosa del vero esteriore » 50
3.° Sulle convenzioni dell'odierna pittura italiana » 54
V. Cause degli errori notati nei precedenti capitoli . . » 99
Metodo d'insegnamento usato dai grandi artisti italiani dei secoli XIV., XV. e XVI. — Le Scuole » 100
Metodo d'insegnamento usato dai moderni. — Le Accademie . . . . . » 106

PARTE SECONDA

DELLA EDUCAZIONE NECESSARIA AL PITTORE STORICO IN QUANTO SPETTA ALLA FORMA DELL'ARTE

I. Scelta de' maestri . . . . . » 137
II. Scelta degli allievi . . . . . » 145
III. Sulla importanza della prospettiva . . . . . » 153

IV. Sui metodi più opportuni d'insegnare il disegno di figura . . . . . pag. 161
V. Sulle drapperie . . . . . » 195
VI. Sulla meccanica del corpo umano . . . . . » 205
1.° Sulla Stazione. . . . . » 206
2.° Sul Passo . . . . . » 211
3.° Sulla Corsa e sul Salto . . . . . » 213
VII. Sui movimenti del corpo umano e sulla ponderazione » 215
VIII. Sul colorito . . . . . » 219
IX. Sul chiaroscuro . . . . . » 269
X. Sulla maniera d'insegnare l'architettura al pittore storico . . . . . » 283
XI. Poche parole intorno al paesaggio . . . . . » 291

PARTE TERZA

DELLA EDUCAZIONE CONVENIENTE AL PITTORE STORICO IN QUANTO SPETTA AL CONCETTO ARTISTICO

I. Sull'educazione letteraria conveniente al pittore storico » 297
II. Sullo studio dei tipi . . . . . » 341
Tipi delle antiche nazioni . . . . . » 356
Tipi mitologici . . . . . » 358
Tipi cristiani . . . . . » 361
III. Sulla invenzione e composizione . . . . . » 369
IV. Sulla espressione . . . . . » 379
V. Scopo morale considerato nella scelta de' soggetti . » 393
VI. Alcuni consigli al giovine pittore uscito dalle scuole » 423

PARTE QUARTA

DELLA EDUCAZIONE E DEGLI INCORAGGIAMENTI CHE POSSONO VENIRE AL PITTORE STORICO DALLE SUE RELAZIONI COLLA SOCIETÀ

I. Il pittore storico considerato nelle sue relazioni coi dotti, coi ricchi e colle donne . . . . . » 439
Relazioni del pittore coi dotti . . . . . » 440
Relazioni del pittore coi ricchi. . . . . » 443
Relazioni del pittore colle donne . . . . . » 446
II. De' viaggi come elemento di artistica educazione . » 455
III. Dell'influenza del giornalismo sugli artisti e sull'arte » 459

IV. Della influenza delle pubbliche esposizioni. . . pag. 471
V. Dei mezzi e degli incoraggiamenti necessarii a rialzare la scaduta dignità della pittura italiana . . . » 483
1.ª Costruzione della maggior parte delle abitazioni dei doviziosi . . . . . » 488
2.ª Mania per l'ornato ad arabeschi . . . . » 489
3.ª Soverchia predilezione alla pittura di paese e di prospettiva . . . . . » 491
4.ª La moda di possedere celebri gallerie di quadri antichi . . . . . » 492
5.ª Educazione dei ricchi e delle donne . . . » 494
6.ª Scarsezza dei premii . . . . . » 497
VI. Dei mezzi coi quali puossi far intendere al popolo la efficacia della pittura storica . . . . . » 511
VII. Conclusione . . . . . » 513

APPENDICE

Teorica della combinazione de'colori applicata alla loro armonia, tradotta dall'opera del Merimée sulla pittura ad olio . . . . . » 519

Aggiunta alla pagina 102. — Sulle Fraglie de'pittori nel medio evo considerate come elemento di educazione » 537
Rettificazione alla pagina 329. . . . . » 540

CORREZIONI E MUTAZIONI

Pag. 9	*lin.* 6	solevammo	*leggi*	sollevammo
12	30	torsi		torci
25	2	cucite		scucite
29	5	presta		presto
32	7	regole cromatiche del colorito		regole del colorito
46	33	a		à
47	17	Rembrant		Rembrandt
50	30	a		a'
53	31	Nè		Ne
55	32	lo		le
60	33	aiutata		aiutato
65	30	lachiccio		lacchiccio
66	16	lachicci		lacchicci
68	32	tentamenti		tentativi
69	12	interi		integri
83	14	Gravedon		Grevedon
88	5	industrie dei		industrie, dei
116	3	accolorare		accalorare
130	14	vadino		vadano
ivi	17	reserre		resserre
ivi	18	eteindre		éteindre
ivi	19	academique, c'est la maniere		académique, c'est la manière
ivi	20	president a cet'art		président à cet art
131	2	academies		académies
ivi	4	gouts		goûts
137	18	accopii		accoppii
172	27	a cui		da cui
177	33	abbieno		abbiàno
178	8	Sappieno		Sappiano
187	10	caratteri		carattere
197	29	specialmente, che		specialmente che
199	10	lasciava		lasciavano
200	14	abbieno		abbiano
209	13	e la specie		e quella specie
220	20	dipinto dopo		dipinto, dopo
221	18	monocromatico		monocromato
223	9	monocromatico		monocromato
236	16	tosto		subito

Pag.	240	*lin.* 6	rapporto	*leggi*	riguardo
	248	21	chiara		chiare
	255	22	Roma, non		Roma non
	257	14	tuoni		toni
	ivi	25			
	260	26	levigata vi		levigata, vi
	270	24	chiaroscuro presenta		chiaroscuro, presenta
	271	28	consiglio il maestro		consiglio che il maestro
	275	22	troppo, tutto		troppo tutto
	276	31	di circondare le parti che voglionsi far avanzare da un' ombra forte		di circondare da un'ombra forte le parti che voglionsi far avanzare
	284	10	nè nell'una nè nell'altra arte		in nessuna delle due arti
	292	7	orgoliosa		orgogliosa
	317	8	Wandermeulen		Wander-Meulen
	ivi	28	delle leggi del governo		delle leggi, del governo
	318	3	riescono freddi e senza parola		riescono senza parola
	353	17	perfetto in natura		perfetto, in natura
	354	34	veramente		attentamente
	364	13	sacro		puro
	370	8	guarda di arrestarsi		guarda, di arrestarsi
	382	3	facilmente		probabilmente
	383	17	mazza		marra
	385	11	incetta		raccolta
	389	2	persuaso poco		persuaso, poco
	419	2	eguale		simile
	426	12	monocromatico		monocromato
	428	2	consultarne		consultare
	430	31	loggie		logge
	445	32	giovani		giovani pittori
	446	7	quei due punti di vista coi quali		quei punti di vista dai quali
	456	25	faccie		facce
	484	18	arte italiana		arte fra noi
	512	30	stampaccie		stampacce

YC 10601

YC 10601